الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح – ورقلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

النقد التكاملي في الخطاب النقدي العربي المعاصر
خلفياته- عوائقه – نقده

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالب:

أوراغ مريم

إشراف الأستاذ الدكتور:

موساوي أحمد

السنة الجامعية 1442/1441 هـ

2020/2019م

الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح – ورقلة

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

النقد التكاملي في الخطاب النقدي العربي المعاصر
خلفياته- عوائقه – نقده

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه العلوم في الأدب العربي

تخصص: نقد حديث ومعاصر

إعداد الطالب: أوراغ مريم

إشراف الأستاذ الدكتور: موساوي أحمد

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة	المؤسسة	الصفة
01	العيد جلولي	أستاذ التعليم العالي	جامعة ورقلة	رئيسا
02	موساوي أحمد	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي النعامة	مشرفا ومقررا
03	بلقاسم مالكية	أستاذ التعليم العالي	المدرسة العليا للأساتذة ورقلة	عضوا مناقشا
04	قيطون أحمد	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي النعامة	عضوا مناقشا
05	علي محدادي	أستاذ محاضر– أ–	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا
06	أحلام بن الشيخ	أستاذ محاضر– أ–	جامعة ورقلة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1442/1441 هـ

2020/2019م

شكر

يشرفني أن أتقدم بالشكر جزيلا إلى قسم اللغة العربية بكلية الآداب واللغات بجامعة قاصدي مرباح - ورقلة - على احتضانها مشروع هذا البحث. .. كما أشكر أعضاء لجنة المناقشة كل باسمه ومقامه الشكر الجزيل على قبولهم مناقشة هذا العمل المتواضع الذي لن يرى النور مالم يتوج بتوجيهاتهم ونصائحهم القيمة... عساه يكون إضافة إلى بحر النقد خاصة والمعرفة عامة.. كما أشكر فضل الدكاترة الأفاضل الذين ما بخلوا عليّ بتوجيه أو نصيحة وكانوا سندا لي في شق طريق البحث العلمي.. دمتم شموعا تنير دروب طلاب العلم :" أستاذي العيد جلولي. " "أستاذي مالكية بلقاسم " – " أستاذي طبشي إبراهيم "

مقدمة

مقدمة:

إن المتتبع حركة المشهد النقدي العربي يلحظ فيه ارتباكا صارخا، إذ هو ممزق بين التراث النقدي الثر الذي كلما استنطق نطق بالكثير، وبين المناهج النقدية المعاصرة الوافدة من الغرب والتي ما انفكت تتمخض عن الجديد كل يوم، وقد انقسم نقادنا بين منتصرين له يرفضون الحداثة ويأنفون الأخذ بنواتجها وبين من ينتصرون لها ويرون الخير كل الخير فيها منادين بضرورة الخروج من عباءة التراث لأنها قد جعلت الفكر العربي عامة والنقد خاصة موسوما بالاتباعية بسبب غربة الزمان وليستقسيم أمر النقد لابد من تجاوز هذا الأمر. وحتى المنتصرون للحداثة يجدون أنفسهم ممزقين بين مناهج حداثية عديدة، لا يكادون يقتنعون بواحد منها حتى يبدو طرح المناهج الأخرى مغريا للأخذ به، فيجد ناقدنا العربي نفسه ينتقل من منهج لآخر، والنص يرفض الانصياع لأي منها.

وعلى الرغم من أن هذه الحركية سمة في النقد الغربي أيضا إلا أنها لم تربكه مثلما هو الأمر في خطابنا النقدي، ذلك أن النقد الغربي قد نشأ في بيئة ألفت التنوع والتعدد وتقبلت الاختلاف باعتباره فكرا يثري النقد، إنه بالنسبة للفكر الغربي حالة صحية تعكس القدرة على تجاوز الذات في كل مرة حتى لا تهترئ بالتقادم فتبقى رهينة أول نتيجة حققتها في مسار تطورها. وليس الأمر في خطابنا النقدي كذلك، إذ الحركة الثورية فيه والقائمة في جوهرها على إقصاء كلي أو جزئي لمنظومة المناهج (خلفياتها ومفاهيمها وآلياتها) قد سلمت إلى ثورة منهجية تشوش على الناقد عمله، وتربك الباحث المتتبع مسار الحركة النقدية دون أن ينتفع النص رغم تعدد المداخل التي اتخذها كل منهج. ومن هنا تحصل مشروعية الإشكال الآتي: لماذا تتعدد المناهج النقدية ؟ وكيف تعاملت منفردة مع النص الأدبي باعتباره مادة اشتغالها ؟. .. ثم لماذا لجأ الخطاب النقدي العربي إلى منطق التكامل ؟ ماهي خلفياته وما العوائق التي تحد جدواه ؟ ثم ما هي تجلياته في نقدنا العربي المعاصر ؟ وهل يمكن أن نقول أن النقد التكاملي أضحى حلا لإشكالية التعدد المنهجي رغم ما له وما عليه؟. وسعيا

لمعالجة هذه الإشكالية استأنس البحث بعدة مناهج أهمها المنهج التاريخي حين تعلق الأمر بتتبع تطور الفكر النقدي تبعا لتطور الفلسفة وعلم الجمال ونظرية الأدب، يضاف إليه المنهج التحليلي.

تتجلى أهمية البحث في النقد التكاملي في الخطاب النقدي العربي في الكشف عن أسباب الصخب المنهجي ونتائجه، ثم الكشف عن خلفيات الفكر التكاملي وتجلياته ثم معرفة مدى جدواه في الإحاطة بالنص الأدبي وقدرته على تحقيق ما عجزت عنه المناهج النقدية منفردة، فإما أن يعترف بجدواه وتثمن انجازات النقاد عبره، وإما أن يكشف ما يعتوره من نقائص فتصحح وتقوم، وإما أن يثبت عجزه فيترك العمل به أو الانتصار له. إن البحث في هذا الموضوع من شأنه أن يضع حدا للقلق المنهجي وارتباك الناقد في مواجهة الكم الهائل من المناهج النقدية وتفرعاتها الكثيرة، ويرسم طريق الابداع أمام الناقد الحصيف لا ليسير ولفق خط منهجي لا يحيل عنه قيد أنملة، ولكن ليبدع في نقده وفق ما يتطلبه النص من جهة وما تمنحه كل المناهج من مبادئ وأدوات إجرائية من جهة أخرى وما تتيحه مقدرة الناقد من جهة ثالثة لأنه يبحث في قضية تعدد المناهج النقدية واستلام الخطاب النقدي لها ثم لجوئه إلى الفكر التكاملي، يهدف البحث في الموضوع إلى تحقيق جملة نتائج يمكن بها تبرير النقد التكاملي والكشف عن عوائقه وتجلياته في الخطاب النقدي العربي المعاصر، وهي:

- إثبات قانون التغير في مناهج النقد قانونا طبيعيا يعكس حالة صحية للفكر النقدي.
- الكشف عن أسباب لجوء الخطاب النقدي العربي إلى الفكر التكاملي.
- رصد عوائق النقد التكاملي في الخطاب النقدي العربي.
- الكشف عن ماهية النقد التكاملي (خلفياته، أسسه، آلياته).
- الكشف عن جدوى النقد التكاملي في الخطاب النقدي العربي باعتباره مرحلة يتبلور فيها الخطاب النقدي العربي بلورة قد تفتح له آفاقا لصياغة نقد عربي.

لقد تعرضت الكثير من الدراسات غير مرة لقضية النقد التكاملي تحت مسمى التركيب أو التوفيق المنهجي كدراسة سعدلي سليم" المنهج التكاملي بين الرفض والقبول " والكاملة مولاي "

المنهج التكاملي عند مفتاح بين التوفيق والتلفيق "، ورضا عامر " المنهج التكاملي في النقد ".لكن فكرته ابتدأت لديّ منذ ترددنا على مقاعد الجامعة وتتوالى علينا دكاترة أفاضل في مناهج نقدية متعددة كانت تبدو لي آنذاك فوضى مطبقة. . وسرعان ما تبلورت الفكرة في بحث متواضع استكملت به شهادة الماجستير حول النص الأدبي بين الثابت والمتغير في النقد الأدبي. . ليلحّ علي الموضوع أن أستكمل الخوض في نتائج هذا التغير في رؤى النص وتعدد المناهج. . وقد أفضى هذا الإلحاح إلى هذا البحث.

تضمن البحث مدخلا وثلاثة فصول، وقد اشتغل المدخل على تبرير الحركية في المشهد النقدي من خلال رصد العلاقة بين النقد وغيره من الحقول المؤثرة فيه كالفلسفة وعلم الجمال ونظريات الأدب والتي هي تبدو مبدئيا حقولا منفصلة عن النقد إلا أن أثرها عليه غير خفي، فالمناهج تتغير لأن كل ما حولها يتغير.

أما الفصل الأول فقد كشف عن ثورة المناهج في المشهد النقدي الغربي من خلال تتبع مفهوم النص الأدبي في المناهج السياقية والنسقية وأهم قضاياه التي تطورت عبر هذه المناهج مشكلة نقاط الالتقاء والاختلاف بينها، والتي سلمت إلى محاولة تركيب وجمع للقضاء على كل جدليات النقد (داخل /خارج) (نسق / سياق) (شكل / مضمون).

الفصل الثاني تضمن واقع الفكر التكاملي في الخطاب العربي عامة، ملتفتا إلى العوائق المعرفية التي تربك الخطاب النقدي، لأنها من جهة تكرس الفكر الأحادي ومن جهة تثبت عقمه، وانتقل البحث في هذا الفصل إلى رصد تاريخ النقد التكاملي في النقد العربي المعاصر من خلال النبش فب ذاكرة المفهوم والمصطلح، أما الفصل الثالث ففيه نقد للتكامل من خلال عدة مدونات تم من خلالها الكشف عن معنى التكامل المنهجي وآلياته عند كل ناقد. وبذلك تكتمل حدود البحث عن خلفيات النقد التكاملي وتجلياته ونقده بما له وما عليه.

أما أهم المراجع التي قام عليها البحث هي: كتاب من فلسفة الوجود إلى البنيوية (ت. أ ساخروفا)، علم الجمال وفلسفة الفن لفريديريك هيغل، البنيوية التكوينية لوسيان غولدمان، النقد الأدبي في القرن العشرين جان إييف تاديه، من النص إلى الفعل بول ريكور، أسئلة النقد لجهاد فاضل، خطاب إلى العقل العربي لفؤاد زكرياء، من النهضة إلى الردة لجورج طرابيشي، في التواصل التكاملي العياشي الدراوي، دينامية النص/ تحليل الخطاب الشعري لمحمد مفتاح، التحليل السيميائي للخطاب الشعري لعبد المالك مرتاض.

على أن الأمر لم يسلم من صعوبات وقفت بين البحث وأهدافه، فالنقد التكاملي نقد مألوف لكنه غير معروف، أو لنقل إن قلة من النقاد يعترفون بجدواه، مما يعني قلة المراجع المنضرة له، ثم إن عدم وجود منهج واضح الخطوات في النقد التكاملي للنقاد بل للناقد الواحد في عدة أعمال له يصعب تتبع خطوات وآليات هذا النقد، ثم إن ما يبدو على أعمال النقاد المعروفين بالتركيب المنهجي أنه تغليب لمنهج ما ما تطعيمه بآليات إجرائية لمناهج أخرى وهو ما يجعل البحث ينحو إلى رصد هذا المنهج الغالب.

ختاما أقف وقفة احترام وإجلال أمام أستاذي الفاضل، الذي عّلمني أن التواضع هو قمة العطاء الفكري، وأشكره جزيل الشكر على قبوله الإشراف على هذا البحث معترفة بفضله في التوجيه، كما أشكر له صبره عليّ، ومرافقته لي خلال سنوات هذا البحث مرافقة المعلم الفاضل. .. فشكرا أستاذي " موساوي أحمد "

ورقلة في 20 سبتمبر 2019

المدخل:

خلفيات حركة المشهد النقدي

لقد ألف الناقد العربي المشهد النقدي الثوري الذي رسمته على مر السنين المناهج النقدية، وقد تعود على تلك الحركة الثورية التي ما انفكت تمارس سلطتها على النقد الأدبي المعاصر حتى انطبع في ذهنه أنها حركة طبيعية من النافلة الحديث عنها، أو البحث في خلفياتها، بل إنه إن أجهد نفسه كثيرا ردها إلى طبيعة الفكر الغربي عموما الساعي دوما إلى التطور والتغيير، ثم اكتفى بذلك وركنت نفسه إليه مغلقا الباب حتى لا ينهمر وابل القضايا التي تبعثها هذه العبارة الاستهلاكية، والتي تبدو مقنعة ومرضية غرور روح النقد فينا عامة ولو إلى حين، إذ لما يكون الناقد مؤمنا بمنهج نقدي معين يكون الأمر محسوما لديه منذ بداية معركته النقدية ،لأنه ينبري حتما للدفاع عنه مسلما أن لا منهج بعد الذي تبناه، ولربما كان هذا الناقد محظوظا بفكره هذا حظا وفيرا، لأنه لن يعيش ذلك الإرهاق الذي يتخبط فيه ناقد يحاول أن يجد منهجا نقديا يتملك النص الأدبي تملكا يرضي غرور الناقد الفذ والباحث المجد، ولكنه وبعد كل بحث يجد أنه قد عز الطالب والمطلوب، لا لشيء إلا لأن النقد المعاصر يعاني «وطوال عصور جملة من المعضلات أهمها ثلاث: معضلة الثنائيات، ومعضلة الأزمات ومعضلة المناهج »[1].

ومهما يكن من أمر هذه المعضلات فإنها في أغلب الأحيان –إن لم نقل كلها– تثير جملة من القضايا المتفرعة عنها والتي لا يستقيم فهم الحركة النقدية المعاصرة إلا ببحثها وترتيب معطياتها على نحو يسمح بوعي شامل لها، ولعل أهم هذه القضايا المتفرعة –على كثرتها– رفع تهمة العبثية عن المناهج النقدية المتغيرة تغيرا قائما على التصحيح أو التفنيد والإقصاء، وذلك لا يتأتى إلا من خلال الكشف عن مبررات هذه الحركة الثورية، وهي مبررات مرتبطة بالفكر السائد في كل مرحلة من مراحل النقد الذي «يرتبط أول ما يرتبط بالفكر، الفكر الأدبي والفكر الفلسفي بل يعد أحد نشاطاته وعلاقاته وجدلياته. .. إن النقد مثل الفكر ينتمي إلى نظام عصره ومناخ عصره وثقافة عصره. .. سواء أكان النقد بعد ذلك أعلى مراحل الفكر العام وأرقاه، ومن ثم كان عليه أن يسوس هذا الفكر ويوجهه ويهديه أم كان أثرا من آثاره وفعالية من فعالياته وتجليا من تجلياته، ومن ثم كان عليه أن يأتمر

[1]: نعيم اليافي، المغامرة النقدية،مجلة المعرفة، ع 347، أغسطس 1992، سوريا، ص 102

بأمره ويخضع له ويسعى لخدمته، فإن الخوض في هذا النقد. .. مغامرة وأي مغامرة »[1] لأنه لن يكون بمنأى عن بحث المعضلات التي سبقت الإشارة إليها بحثا جدليا لا يهدأ أبدا وهو يتجاوز طبعا حقل النقد إلى حقل الفلسفة ليبرر أخيرا خصوصية منهج ما.

رصد مختلف الخطوط العريضة لكل منهج نقدي في تعامله مع الأدب المستند إلى ما سبق تحديده في تبرير انتقال النقد من منهج إلى آخر، وإذا كان البحث في تلك القضية يعد مغامرة، فإن الخوض في هذه يعد دوامة، بسبب تجاذب هذه المناهج تارة وتنافرها أطوارا أخرى، وليس الغرض هو المقارنة بينها، إنما هي وسيلة لتحديد الثوابت والمتغيرات في رحلة النقد التي تبدو نهايتها غير قريبة أبدا، إذ ما فتئ الباحثون والنقاد يطالعوننا بالجديد دائما، حجتهم في ذلك أن طبيعة مادة بحثهم زئبقية لا يقبض عليها ولا بأي شكل من الأشكال، ولأنهم أدركوا هذه الحقيقة بعد ممارسات نقدية طويلة رأى بعضهم في الجمع بين توجهين السبيل في إلى التقليل من تمنع الأدب وتفلته.

قضية أخرى مهمة في هذا المشهد النقدي – ولنكون صرحاء أكثر–، هي الأكثر أهمية بالنسبة لهذا البحث، وهي إبراز أثر التعدد المنهجي في النقد الأدبي على الفكر العربي، خاصة وأن الأمر سلم بمعظم نقادنا إلى البحث عن المخرج ملتمسين الحل في فكرة التكاملية وآملين في « أن النظريات التي تبدو متناقضة يجب أن تجد حدودها بتناقضاتها ذاتها، فيجب أن تتغير في النتيجة وتدخل في نظريات أعم تختفي فيها التناقضات نهائيا »[2]، والأمر ليس من البساطة كما يبدو، لأن الآليات التي سيتم فيها تحويل هذا الكلام النظري إلى تطبيق فعلي على الساحة النقدية ستكون –كما سيتبين لنا – في وضع حرج بسبب التنافر العنيف بين الخلفيات الفلسفية التي تستند إليها كل تلك المناهج، ومهما تم الأمر نظريا وقارب أن يستقيم إلا أنه عمليا يبقى عصيا، « فالمقصود بالأحرى هو البحث كما في النظرية كذلك بالطريقة التي تتخلل بها الجماهير. .. فالمقصود هو تطوير جوهر النظرية في الممارسة انطلاقا من النظرية ومن الصلة التي تقيمها مع هدفها، إذ بدون ذلك. .. يمكن أن يكون مظهرا

(1) نعيم اليافي: المرجع السابق، ص 86

(2) روجيه غارودي: النظرية المادية في المعرفة: ماهية المادة،تر محمد عيناتي، دار المعجم العربي، بيروت ،دط، دت، ص21

فارغا» [1]. صحيح أن هذا الكلام قيل في بحث منهج آخر بعينه ولكنه نظريا يصلح مبدأ لكل فكرة نقدية تسعى لتصبح نظرية وتأمل أن تجد آليات إجرائية (طريقة) تفعل بها. وفكرة التكامل تثبت ذلك، فنظريا يبدو المشهد النقدي في ضوئها واضحا ومتصالح الرؤى، أما تطبيقيا فالفوضى المطبقة تبدو فيه أكثر من ذي قبل.

ولما كان هذا كله وجب بداية بحث علاقة النقد الأدبي بأبرز الحقول المعرفية المؤثرة فيه سواء أكان هذا التأثير مباشرا أو غير مباشر، فمهما ادعى البعض أن النقد حقل مستقل يتمتع بحدوده وخصوصيته، يبقى ذا صلة بها، فالحديث عن الفلسفة وعلم الجمال ونظرية الأدب يمد الوشائج إلى النقد. [2]

1. النقد الأدبي وتغير الرؤى الفلسفية:

إن النقد مع اختلاف تعريفاته وتباينها لا يعدو أن يكون معرفة ممنهجة على نوع ما، ومؤسسة وفق وعي ما قصد استيعاب الأدب باعتباره مادة اشتغالها وموضوع بحثها، من منطلقات فلسفية «لأن النقد هو إقامة المعيار، وإقامة المعيار تعني تحقيق الجوهري والجوهري لا صلة له بنقد اجتماعي أو سيكولوجي أو لغوي » [3]، وحتى لو فرضنا سلفا أن له علاقة بهذه الجوانب فهي علاقة تعود في الأصل للمنظور الفلسفي الذي يوجه كل منهج من تلك المناهج، إذا فالقضية دائما هي الجوهر الفلسفي الذي ينتهي إليه الأمر كله، من هنا تتأتى مشروعية تأثر النقد الأدبي بالفلسفة وبحث العلاقة بينهما، رغم الإنكار الذي تلقاه هذه العلاقة لدى البعض مطالبين باستقلال النقد الأدبي وانقطاعه عن جميع صنوف المعرفة بما في ذلك الفلسفة ، «لأنه إذا قيل أننا لا نستطيع نقد الأدب إلا بعد أن تتشكل عندنا فلسفة متناسقة للحياة. .. فهذا يعني أن النقد بوصفه موضوعا لا يزال يتعرض للإنكار »[4]، يبدو هذا الكلام مفعما بحيوية تبعث الحماس لمناهضة كل محاولات تغريب النقد بربطه إلى

(1) جورج لوكاتش: التاريخ والوعي الطبقي ،تر حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1982، ص14

(2) ينظر أوراغ مريم النص الأدبي بين الثابت والمتغير في النقد المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة باتنة، 2012، ص 2

(3) مجاهد عبد المنعم مجاهد: جدل النقد وعلم الجمال ،دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط،دت، ص07

(4) نورثروب فراي: تشريح النقد، تر محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، 1991،دط، ص08 .

حقول معرفية متاخمة له، لكن كل جهد لإثبات هذه الاستقلالية ستبوء بفشل ذريع، ذلك أن الممارسة النقدية تثبت بشكل غير قابل للجدل أن الوعي الفلسفي ظل يمارس سلطته على التوجه النقدي، وكلما وجهت الفلسفة الفكر وجهة معينة إلا وكان للنقد وجهة ترضاها، ولما كانت الفلسفة« توصم بأنها نوع من أنواع العبث الفكري، لأن الفلاسفة على عكس العلماء لا يتفقون فيما بينهم، ولأنه ما من نتيجة يصل إليها أحدهم إلا ووضعت البحث من جديد، ولأن النظريات التي يصوغونها يضاد بعضها بعضا »[1] فإنها تنفخ في المناخ الفكري العام شيئا من هذه العبثية الفكرية لا يخلو من سمة إيجابية تشفع لها ذلك، وهو إنقاذ العقل البشري من التحجر في رؤية فلسفية واحدة. مؤمنا بها إلى حد العمى عن أخطائها ونقائصها علما أن «المسألة الأساسية الكبرى في كل فلسفة والفلسفة الحديثة بخاصة هي مسألة العلاقة بين الفكر والكائن وكان الفلاسفة تبعا لإجاباتهم عن هذه المسألة ينقسمون إلى معسكرين كبيرين: أولئك الذين يؤكدون تقدم العقل على الطبيعة فيقرون هكذا عند آخر تحليل بخلق العالم كائنا ما كان نوع ذلك الخلق. وهؤلاء يؤلفون معسكر المثالية، والآخرون الذين كانوا يقرون تقدم الطبيعة وينتمون إلى مختلف مدارس المادية »[2]. وقد سعى كل من المعسكرين إلى تبرير وجهة نظره تبريرات متباينة قوة وضعفا، وفي كلا الأمرين تأثير بالغ ليس على النقد الأدبي فحسب كما سنرى أثناء البحث وإنما على مختلف الحقول المعرفية، حتى أن ذلك الوصم بالعبثية يتراجع لما يثبت« أن الفلسفة هي احتجاج مستمر للعقل ضد الاستغراق في العادات المادية الجامدة التي تؤدي إليها الصناعة » [3]، إن هذا الاحتجاج المستمر هو ما يجعل الفكر يهدم مسلماته الأولى لإعادة بناء أخرى وفق رؤى مغايرة وفي كثير من الأحيان مناقضة، فهي وإن كانت حوارا« لكنه ليس حوارا وديا بل حوارا نافيا، إنه البحث عن النقيض، ألم تكن الكانطية نقيضا لعقلانية القرن السادس والسابع عشر، وحسية هيوم وكوندايل وبراكلي، أولم تعتبر الهيغيلية نقيض

(1) إيميل برييه: اتجاهات الفلسفة المعاصرة ،تر محمد قاسم، مر محمد القصاص، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت ،دط، 1997، ص17 .

(2) انجلس: لودفيع فوباخ ،ص21-22 عن: روجيه غارودي، المرجع السابق، ص40

(3) اميل برييه: المرجع السابق ،ص22

الفلسفة الكانطية اللاأدرية، في حدود معينة، أولم تظهر الماركسية فلسفة مادية ديناميكتية بوصفها النقيض لمثالية هيغل، وهكذا سيستمر هذا الديناميكتيك بهذا النفي ما استمر وجود الفكر بعامة »[1]، إن هذه الجمل في هذا النص على قلتها تلخص لنا مسيرة الفلسفة وتوضح توجهاتها العامة منذ القرن السادس عشر تقريبا ويبدو أن كل مرحلة من مراحل عمرها تطغى عليها رؤية تهدم ما قبلها وتحمل في ذاتها بذور ما بعدها، هذا وينبغي أن نفهم جيدا أن « الفلسفة ليس لديها القدرة على فهم التناقضات الواقعية، بل باستطاعتها حلها على مستوى الفكر، أما حلها الحقيقي فمهمة البشر الأحياء، الفلسفة تؤججه أو تخفيه، تظهره أو تزيفه تتبناه أو ترفضه، فدورها ليس واحدا متشابها، فالتاريخ يشهد على أن هناك وفي كل مرحلة فلسفة تبرير وفلسفة تغيير [2]، تمد الإنسان بما ينبغي له الإيمان به ليحل مشكلاته وتناقضات حياته انطلاقا من مختلف المجالات المعرفية الأخرى، ولعل الأدب والنقد الأدبي بعضها.

1.1. الرؤى الفلسفية للمناهج السياقية :

لا يخفى على الناقد الحصيف حضور الخلفية الفلسفية في تفاصيل حياة البشر، باعتبارها نشاطا فكريا دائم التوثب ومتحكما في رؤى الإنسان إلى العالم أو حتى انطباعاته، فقد استثمرت المناهج السياقية الدلالات التاريخية والنفسية والاجتماعية بدعوى أن حياة النص أكبر من أن تختصرها اللغة، وإلا فإن ذلك إجحاف، وأن العالم خارج لغة النص أكثر قدرة وفعالية لدراسته وفهم لحظات ميلاده وتشكله. وللمنادين بجدوى هذه المناهج تصورات فلسفية ومسلمات حكمت رؤاهم لا يمكن تخيل توجههم النقدي لولا هذه الخلفية، إذ بعد الفلسفة العقلية التي سادت خلال القرنين السادس والسابع عشر طالعتنا الفلسفة الكانطية اللاأدرية بنزعتها الذاتية التي تجعل الوعي أسبق من أي شيء مؤكدة أنه لا موضوع دون ذات، لكنها سرعان ما وضعت نفسها في مأزق أمام خصومها فإما أن تنحصر في الوعي الخالص الذي لا يكون الخروج منه إلا إلى اللاهوت والميتافيزيقا، وإما الاعتراف وإن

---

[1] ت – ا–ساخاروفا: من فلسفة الوجود إلى البنيوية، تر أحمد برقاوي، دار المسيرة، لبنان، ط1، 1984، ص03.

[2] المرجع المرجع نفسه ،ص04

عن مضض أن المادة أسبق من الوعي، « لقد أملت اللاأدرية النجاة من هذا المأزق المحدد بوجهتين، فبحثت عن طريق ثالثة في الاتجاه التالي: هي تصرح بأن العالم غير قابل لأن يعرف، إن فكر الإنسان مسجون في حدود تجربة محسوسة لا تعتبر رابطة بين الفكر والأشياء وإنما هي شاشة عرض » [1] فما يعرفه الإنسان عن العالم ليس هو ذاته حقيقة العالم بل هو فقط ما سمح له وعيه أن يعيه بما تهيأ له من استعداد لذلك. « ويمكن أن تعرض علينا هذه اللاأدرية نفسها في شكلين مختلفين: شكل فلسفة هيوم (HUME) الذي ينفي نفيا مطلقا وصريحا الوجود الموضوعي للأشياء، وهذا من أشكال المذهب الارتيابي، وشكل فلسفة "كانت" التي تصرح " إنني كنت ضد المثاليين« إن ثمة أشياء في ذاتها » خارجا عني وبصورة مستقلة عني ولكنني أؤكد ضد الماديين أن هذه الأشياء لا يمكن معرفتها ذلك أنني لا أستطيع معرفتها كما هي في ذاتها، وإنما فقط كما هي بالنسبة إلي، وجميع الأشكال التي جاءت فيما بعد: الفلسفة الوصفية، وفلسفة الذرائع ومتفرعاتها: الفلسفة الدلالية وفلسفة الظواهر والفلسفة الوجودية الخ. .. لا تأتي إلا بضروب من هذه الأفكار الأساسية التي ترتد حتما إلى التأكيد المثالي القديم: ليس ثمة موضوع دون ذات » [2]، وبشيء من الاعتدال طرح "هيغل" رؤى تختلف عما يراه "كانط" بل وتناقضه في حدود معينة، مقدما العقل باعتباره أساس المعرفة، ورابطا بين التاريخ والوعي كذلك، حيث رأى أن « أقصى ما يصل إليه العقل هو الحرية والحرية هي عين وجود الذات. .. من جهة أخرى فالعقل ذاته لا يوجد إلا من خلال تحققه أو من خلال العملية التي يصير بها حقيقية واقعة. .. إن العقل لا يكون قوة موضوعية وحقيقة موضوعية إلا لأن أحوال الوجود أحوال للذاتية وأحوال للتحقق بدرجات متفاوتة، فالذات والموضوع لا تفصلهما هوة لا تعبر، لأن الموضوع نفسه نوع من الذات (...) إن حياة العقل تتجلى في صراع الإنسان الدائم من أجل فهم ما هو موجود وتشكيله وفقا للحقيقة المفهومة. .. كذلك فإن العقل قوة تاريخية أساسا. .. فتحققه يحدث

[1] روجيه غارودي: المرجع السابق ،ص50

[2] روجيه غارودي: المرجع السابق، ص50

بوصفه عملية متطورة في العالم الزماني والمكاني وهو في نهاية المطاف ليس إلا التاريخ الكامل للبشرية. » [1].

امتد وعي التاريخ بهذا الطرح الهيغلي إلى النقد الأدبي حيث ينقد النص من خلال بيئته وتاريخه وعلاقاته بالمجتمع إذ تتجمع فيه عناصر البيئة والتاريخ والمجتمع.

ولما كانت الفلسفة احتجاج العقل الدائم كان من المنافي لهذه الطبيعة أن تظل مثالية هيغل مسيطرة على الفكر النقدي فقد جاءت الماركسية إيذانا بتراجع هذه الهيغيلية، حيث « سيطر على فكر ماركس رغبته في أن يقلب فكر هيغل لكي ينتمي إلى مجال ثقافي مختلف عن خصمه ومعلمه، ولكن عملية القلب هذه شكلت قطيعة مثالية مع فلسفات التاريخ، فلم يعد التقدم منظورا إليه باعتباره انتصارا للعقل أو تحقيق الروح المطلق، ولكن تحريرا لطاقة ولحاجيات طبيعية تقف في وجهها أبنية مؤسساتية وإيديولوجية (...) وتعتبر فكرة الذات بالنسبة لماركس أيضا خصمه الفكري الأساسي » [2]. لنفصل القول ما استطعنا، يبدو أن أول مفهوم عارض فيه ماركس معلمه هيغل هو وعي التاريخ، إذ أحيلت إليه كل القضايا المرتبطة بالمجتمع، « إن مساهمة الفيلسوف بالتاريخ تحال إلى الوعي فيما بعد لأن الروح المطلقة تنبجس بدون وعي الحركة الحقيقية إذن فالفيلسوف يأتي بعد الوليمة، إذن فإن هيغل لا يدع العقل المطلق بصفته عقلا مطلقا ليضع التاريخ إلا ظاهريا. .. وبالواقع بما أن العقل عند الفيلسوف لا يرتقي لمستوى الوعي كعقل خلاق للعالم إلا متأخرا، فإن صياغته للتاريخ لا تحصل إلا في الوعي وفي رأي وتمثل الفلاسفة وفي الخيال النظري، إن هذه الخرافة الفكرية لدى الهيغيلية قد انتزعها نهائيا النشاط النقدي لماركس الشاب»[3]، إن الهجوم العنيف للماركسية ضد الهيغيلية كان تصحيح توجيه الوعي التاريخي إلى المجتمعات البشرية وتحديد الطبقة العاملة وكل ما هو خارج عن هذا النطاق فهو مردود حسب هذه الفلسفة التي بلغت أقصى هجوماتها على هيغل ومن قبله كانط، حيث « إن ماركس يتهم هيغل ويلوم أكثر تابعيه الذين يعودون دائما وبوضوح إلى "

(1) هربرت ماركيوز: العقل والثورة، هيغل ونشأة النظرية الاجتماعية ،تر فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970، ص34 .

(2) آلان تورين: نقد الحداثة، تر أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، 1997 ،ص147

(3) جورج لوكاتش: المرجع السابق ،ص26 .

فيخته" و"كانت" بأنهم لم يتغلبوا على ثنائية الفكر والكائن، وثنائية النظرية والممارسة، وثنائية الذات والموضوع، ويتهم جدليته بكونها جدلية داخلية واقعية بسير التاريخ بأنها مظهر بسيط (...) ويتهم معرفة هيغل بأنها معرفة ترتبط بمادة وهي بجوهرها غريبة وليست كشفا عن هذه المادة والتي هي المجتمع البشري، منذ الآن وبالنسبة لهيغل تنطبق عبارات النقد الفاصلة، أن روح التاريخ المطلقة تمتلك مواد بنائها في الكتلة البشرية، ولكنها لا تمتلك التغيير المتوائم لها إلا في الفلسفة، إن الفيلسوف يبدو وكأنه العضو الذي بواسطته الروح المطلقة التي تضع التاريخ إلى مستوى الوعي » [1]، إن الكتلة البشرية والمجتمع البشري والطبقة العمالية هي ما يلغي عند ماركس النزعة الذاتية بل إنه لا يعترف بها إلا عدوا له ويؤاخذ معلمه عليه ويعتبرها أثرا من آثار الرجعية الألمانية.

وفق هذا الطرح الثوري الجديد توجه النقد إلى المجتمع فأصبح مجال اشتغاله هو مدى تحقق العلاقة بين العمل الأدبي والطبقة العمالية وكل أدب صدر منها وانتهى إليها هو عمل ناجح، وبقدر ابتعاده عنها وعن مطالبها يفقد مشروعيته، وفي هذه العلاقة لابد للناقد أن يراعي التغيرات الطارئة على هذه الطبقة، فالماركسية: « من ناحية كونها علما لا تستطيع البقاء في المكان نفسه، إنما تنمو وتكتمل ذاتها، والماركسية لا تستطيع في نموها إلا أن تغتني من التجارب الجديدة والمعارف الجديدة ويترتب على هذا أنه لا يمكن لبعض صيغها واستنتاجاتها إلا أن تتغير بتغير الزمن ولا يمكنها إلا أن تستبدل بصيغ أخرى. إن الماركسية لا تقر استنتاجات جديدة من صيغ ثابتة لا تتغير إجباريا تفرض في جميع العهود وجميع المراحل. الماركسية عدو كل جمود مذهبي » [2]، وطالما أنها تتبنى مبدأ مسايرة التغيرات التي تعيشها الطبقة العمالية فإنها التزمت في نقدها الأدب مدى عكسه واقع هذه الطبقة.

ومهما يكن من أمر هذه الفلسفات، فإن جميعها تضع النقد الأدبي في ضوء المحاكاة بغض النظر عن موضوعها، محاكاة للتاريخ، أو محاكاة لوضع طبقة اجتماعية أو محاكاة لواقع نفسي مريض.

2.1. الرؤى الفلسفية للمناهج النسقية :

(1) جورج لوكاتش: المرجع السابق، ص26

(2) روجيه غارودي: المرجع السابق، ص 75

إن مشكلة الرؤى الفلسفية مرتبطة بوضع الإنسان ودوره، متقدما بجعله ذاتا فعالة أو متأخرا بسلبه الفعالية وجعله كيانا عقيما، وحين يقول ميشال فوكو أنه « اختراع حديث العهد، صورة لا يتجاوز عمرها مائتي سنة، إنه مجرد انعطاف في معركتنا وسيختفي عندما تتخذ المعرفة شكلا آخر » [1]فهذا يسلب عنه الفعالية والجدوى، إن هذه المقولة "لميشال فوكو" أنبأت بثقة أن الفكر لن يقف طويلا عند الرؤى الفلسفية والنظريات القديمة التي عرفت جدلا مثيرا حول الذات والموضوع، لقد اختفي الإنسان فعلا بعد هدم الكوجتو الديكارتي، لقد وجه "نيتشه" الفلسفة وجهة جديدة حين راح « يركز نقده على فلاسفة الذات وبداية على كوجيتو ديكارت "أنا أفكر" وهنا تحديد الذات الكلمة، هناك "أنا يفكر" ويرى الحديثون العكس "يفكر" هي التي تحدد و"الأنا" يتحدد، تكون حينئذ جمعية. .. يشكلها الفكر نفسه، ويرى نيتشه مستخدما ألفاظا قريبة من الألفاظ التي استخدمها فرويد أن الوعي بناء اجتماعي مرتبط باللغة والاتصال » [2]. لقد توجه النقد إذا إلى قتل المؤلف لإلغاء هيمنته على النص وعلى ضوء هذه الفلسفة تراجعت النزعة الذاتية، بل إن الموضوعية تقدمت حين أعلن الفكر الفلسفة الوصفية باعتبارها المنقذ للموضوع من ربقة الذات، حيث « تغلبت على الفلسفة السلبية في كل جوانبها أي أنها استطاعت أن تقضي على كل محاولة لإخضاع الواقع لمقال متعال، وفضلا عن ذلك فقد افترض إن هذه الفلسفة تعلم الناس كيف ينظرون إلى ظواهر عالمهم ويدرسونها على أنها موضوعات محايدة تحكمها قوانين على نحو شامل » [3] لقد أصبح للمعرفة شكل جديد ومنهج جديد على يد " أوغست كونت" حيث الظاهرة محل الدراسة هي التي تحدد ماهيتها بخصائصها وقوانينها، ولا يستقيم ذلك للباحث إلا حين تتراجع سلطة الذات إزاء الموضوع فهو موجود وهو مدرك بسبب هذا الوجود الذي جعل له قوانين يدرك من خلالها. لقد رفض فلاسفة البنيوية كل ما يحيل على الفلسفة التاريخية أو علاقتها بالمجتمع الإنساني وكل ما صحب ذلك من تصورات متباينة، فقدموا تصورا مغايرا من منطلق أن ثمة بنية ثابتة لا تتطور تاريخيا، إنما

(1) عبد الرزاق الداوي: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 1992، ص 130

(2) آلان تورين: المرجع السابق ،ص153-154 .

(3) هربرت ماركيوز: المرجع السابق ،ص314

يعمق التاريخ النظر إليها في كل مرة ودراستها لا تكون باعتبارها قالبا أخلاقيا أو اجتماعيا إنما تدرس لذاتها [1]، لقد كان هذا الطرح الفلسفي مبشرا بميلاد نقد جديد، نقد ثوري يعيد للنص الأدبي مقامه ولا يخضعه لعوالم خارجية أو مقولات ناجزة سلفا. و« بدل الذات المتكلمة تم تفضيل اللغة كنسق مقفل ومكتف بذاته، وبدل الإنسان المنتج. .. نسق الإنتاج، وبدل الإنسان والعالم والباحث. .. المعرفة كسياق ذات (...) إن أشياع الفلسفة البنيوية يقدمونها كما لو كانت ثورة كوبرنيكية جديدة في التاريخ المعاصر للعلم ويعتبرون حدث ظهورها بمثابة الحدث المعرفي الأكثر بروزا في هذا النصف الثاني من القرن العشرين. وهو يمثل أعظم مجهود واع وعميق يتم بذله في هذا العصر من أجل تحرير العلم من رواسب الإيديولوجية والفكر الميتافيزيقي » [2]، وقبل الخوض في هذه المغامرة النسقية، لابد من الإشارة إلى قضية مهمة فيما يتغلق بالتناول العلمي، فقد سبق لهيغل أن عرض وجهة نظره عن تناول القضايا الميتافيزيقية تناولا علميا مؤكدا: « أن التفلسف لا ينفصل عن الإجراء العلمي، إن على الفلسفة أن تتناول موضوعا في ضروريته وليس بمقتضى الضرورة الذاتية أو الترتيب الخارجي أو التصنيف، إن عليها أن تكشف وتبرهن على الموضوع بمقتضى ضرورة طبيعته الباطنية الخاصة، وهذا التكشف هو وحده الذي يشكل العنصر العلمي في تناوله للموضوع » [3]، إن هذا الطرح يبدو موضوعيا إلى حد بعيد، فهيغل يلغي الضرورة الذاتية من جهة كما يلغي الضرورة الخارجية، ولا يعترف إلا بما هو من ضرورات الموضوع في ذاته هو فقط وهو لم يغفل عن نقطة مهمة في طرحه هذا، وهي تلك المتعلقة بطبيعة الموضوع وخصائصه المميزة له والتي قد تكون عائقا أم صرامة التناول العلمي إذ يقول:« ولكن ماذا بشأن الاعتراض الذي يذهب إلى أن الأعمال الفنية لا يمكن أن تطرح من زاوية التناول العلمي والعقلي لأن مصدرها هو القلب والتخيل غير المنتظم، ولا يمكن حسبانها من الناحية العددية والتنوع، وهي لا تمارس تأثيرها إلا على الشعور والتخيل ؟ ». للجواب على هذا السؤال لابد أن ينفلت هيغل من مفهوم التفكير التقليدي لأنه هنا سيبعده عن مطلبه ويجانبه الصواب، «و

(1) أوراغ مريم: المرجع السابق، ص 6

(2) عبد الرزاق الدواي: المرجع السابق ،ص18

(3) فريديريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة logos القاهرة ،ط 1، ص40.

النتيجة هي أنه باللجوء إلى التفكير كوسيلة لاستيعاب ما عليه من ظاهرة الحياة فإن الإنسان يكيل الهزيمة لهدفه، وعند هذه النقطة لا نستطيع أن نتناول هذه المسألة على نحو استيعابي (...) إن هذا القدر على الأقل يمكن استيعابه في التو وهو أن الروح قادر على النظر في ذاته وأنه يمتلك وعيا فكريا في ذاته وكل شيء يصدر فيه، إن التفكير هو بالضبط ما يشكل الطبيعة الجوهرية القصوى للروح (...) والآن فإن الفن والأعمال الفنية وهي تنبع من الروح ويخلقها الروح هي نفسها النوع الروحاني حتى ولو كان عرضها يتخذ مظهر ما هو حسي (...) ففي منتجات الفن نجد أن الروح عليه أن يتعامل مع ذاته وحسب » [1]، لن نقف طويلا عند هذه النقطة لأن ما يهمنا فقط هو أن نفهم أن قضية إلغاء الذات وضروريات المحيط وإعمال ضروريات الموضوع ذاته هي فكرة طرحها هيغل ودافع عنها، ومع ذلك فقد كانت بعيدة عن تلك النزعة الموضوعية الشديدة عند غاستون باشلار الذي يعتبر الفلسفة القديمة بكل رؤاها غير قادرة على احتواء الحياة المعاصرة ولا تتناسب تصوراتها مع بنية الحياة التي تقدمت أشواطا عما كانت عليه قبل القرن العشرين، والخير كل الخير في الفلسفة المعاصرة لأنها الأكثر قدرة على استيعاب هذا القرن بخصائصه. إن« علم القرن العشرين نفسه ليس تحقيق المفاهيم الصورية للمعرفة المحصنة حيث يتناقض الموضوع المنعزل الذات (...) وعلم كهذا يتطلب فلسفة مناسبة والفلسفة الماضية من جراء رغبتها في التخطيطية —كما يرى باشلار– أخرت وجمدت العلم، ويتطلب هذا العلم المعاصر فلسفة أخرى، فلسفة ديناميكية تاريخية دياليكتكية، وباشلار يحاول أن يقيم هذه الفلسفة، وما هو هام في هذه الفلسفة هو رفض اللاحركية المنهجية (...) بالنسبة إلى باشلار، فلسفة العلم ليست فلسفة الوحدة بل فلسفة الكثرة لأنها دائما تصطدم بوقائع مختلفة ومتغيرة، والترابطات والعلاقات الدياليكتيكية الضرورية هي التي تجعل من العقل أن يتوجه على اكتشافات جديدة، وبهذا المعنى فإن فلسفة النفي عنده ليس لها علاقة مع دياليكتيك الأفكار المسبقة، إنها لا تمت بصلة إلى دياليكتيك هيغل » [2]. بعد الآن يكون النص الأدبي موجودا بذاته،

[1] فريديريك هيغل: المرجع السابق: ص 41-42

[2] ت .إ. ساخاروفا: المرجع السابق: ص 144 -155

يتحقق ببنيته هو، وهي تغنيه عن النظر خارجه، فأصبحت المناهج البنيوية خاصة في بدايات ظهورها شكلية إلى حد بعيد، وأما المضامين فلها شأن آخر. و« على الرغم من أن الفن قد يشتمل على الأخلاق وقد يتضمن دراسة لمشكلة أخلاقية أو اجتماعية (..) ومع ذلك فإن جميع هذه المضامين لابد أن تكون قد تحولت عن طبيعتها بعد أن أصبحت فنا (...) ومن هنا فإن الفكرة الأخلاقية المباشرة لا وجود لها في الفن بعد ان أصبح الموضوع فنا، ذلك الذي تظفر به في النهاية عند مواجهة الأثر الفني هو علاقات فنية» [1] تكون هي موضوع الدراسة وفق رؤى المناهج البنيوية، التي تفرعت وتفرقت في بعض القضايا، لكنها ظلت قائمة على مفهوم البنية وخصائصها الذاتية التي تغني عن الذات والبيئة والمجتمع.

3.1. فلسفة مناهج ما بعد البنيوية:

كل ذلك الزخم الكبير الذي عجت به الساحة الفكرية خلال القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين، بدا وكأنه لم يقنع الفكر بأنه التوجه الصحيح الذي لا ينبغي يحيد عنه، « إن رؤية الإنسان الحديث للعالم تحددت كلها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر من قبل العلوم الوضعية وحدها وانبهرت بالازدحام الناجم عن هذه العلوم، وهذا ما أدى إلى الإعراض في لامبالاة بالنسبة لكل بشرية حقة. إن علوما لا تهتم إلا بالواقع تصنع بشرا لا يعترفون إلا بالواقع، كان انقلاب التقويم العمومي للعلوم أمرا لا مفر منه خاصة بعد الحروب، وقد تحول هذا التقويم أخيرا عند الجيل الجديد، كما نعرف إلى شعور عدائي إزاء العلم »[2]، وستتغير مع هذا الشعور الكثير من القناعات والانطباعات التي مثلت إما خلفيات أو تبعات للمشهد النقدي خلال هذه الفترة الحرجة من تاريخه. « ولكن الوعي الزمني العام تطور في عمومه مع الفجيعة القاسية التي حملت معها المعارك المادية للحرب العالمية الأولى حول الوعي الثقافي والإيمان بتقدم عصر الليبرالية، وقد انطبع تطور الإحساس العام بالحياة في فلسفة العصر في حقيقة أن الفلسفة السائدة التي نشأت في النصف الثاني من القرن

(1) محمد زكي العشماوي: فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1980، ص 21.

(2) إدموند هوسرل: أزمة العلوم الأوروبية الترتسندنتالية ،تر إسماعيل المصدق مر جورج كتوره، بيروت ،ط1 ،2008، ص 44

التاسع عشر عن تجديد فلسفة "كانت" النقدية المثالية، أصبحت فجأة غير جديرة بالتصديق » [1]، لأنها لم تمنح الإنسان غير الدمار والموت، وهذا الشعور بالامتعاض لن يبقى في إطار الاستياء المسالم، فبعد كل ذلك المشهد المأساوي خاصة في أوروبا« كانت هناك مشاعر نقدية، مشاعر الاحتجاج المهووس على عالم الكبار المتصل بالتربية المتبعة بصورة تدعو إلى الاطمئنان، مشاعر مناهضة لتسطيح أشكال الحياة الفردية بواسطة المجتمع الصناعي المتغير المتماثل وكل تقنيات اتصاله الموجه وتكوين الآراء التي كانت تجابه بقوة القارئ المعاصر انطلاقا من كتاب هايدغر الأول المنظم » [2]، الذي سيرفع لا عن الفكر بل عن النقد الأدبي بشكل دقيق ذلك الإرباك الذي خلقته الفلسفة البنيوية بادعاء الموضوعية والعلمية وإقصاء الذات عنها، لذا« كان رد الفعل النقدي فيما بعد البنيوية هو العودة الكاملة إلى الذات والارتماء في أحضانها بلا قيود، لكن العودة إلى الذات هذه المرة لم يكن يعنى عودة الثقة في قدرات الذات أو الداخل أو العقل على تحقيق المعرفة » [3]، إنما سيكون محاولة لخلق مواءمة تعيد للحياة توازنها الذي كانت قد فقدته منذ زمن ليس أبدا بالقريب بسبب الصراع الدائم والحاد بين مختلف الفلسفات، فمن للفكر بفلسفة ترأب الصدع وتحفظ الذات والموضوع، بل وتحفظ قبل هذا وذاك ثقة الإنسان في فكره وفلسفة حياته وفي وجوده في هذا العالم الذي ظل يرفض قبول توجه فلسفي واحد يخضع له كل ظواهره طوعا ؟ ! لقد نادى هايدغر بضرورة تصحيح هذا الوضع من خلال قوله: « إن مسالة الوجود أصبحت اليوم في طي النسيان » [4]، وكل ما آل إليه الوضع هو بسبب تجاهل هذا المفهوم الذي خلط على الإنسان الطريقة التي ينبغي أن يتعامل بها مع موضوع المعرفة. « وما ساعده على تقويم ذلك الاهتمام وصقله وتعميقه هو احتكاكه بشكل مباشر وتدريجي بالمنهج الفينومينولوجي الذي طوره ادموند هوسرل (...) ومن جهة نظر تاريخ الفلسفة يمكن القول

---

(1) مارتن هايدغر: أصل العمل الفني ،تر أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا ،ط1، 2003، ص 29.

(2) مارتن هايدغر: المرجع السابق، ص31

(3) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 232، ص261.

(4) M.HEIDEGGER: « l'être et le temps » Paris Gallimard 1964. P17 عن عبد الرزاق الداوي، المرجع السابق ،ص 42.

أن فلسفة "هيدغر" تنحدر في بداياتها على الأقل من خلال الدروس والمحاضرات من فينومينولوجيا هوسرل التي (...) لا تهتم بالتركيب الواقعي أو العلمي لموضوع البحث الفلسفي بل بالكيفية التي يتبدى عليها للشعور، ومن هنا دعوتها إلى العودة إلى الاشياء ذاتها (...) تؤكد فلسفة "هيدغر" وبشكل أساسي مسألة الاختلاف الأنطولوجي الذي يفصل الوجود عن الموجود وهي تعمل باستمرار على إبراز هذا الانفصال والتمزق الأصلي الذي لا يمكن تجاوزه بين الوجود وبين ما يوجد، إن الموضوع الرئيسي لهذه الفلسفة هو الوجود من حيث يختلف عن الموجود » [1]، يثير هذا الطرح الجديد "لهيدغر" مسائل مهمة تعيد تصحيح العديد من المفاهيم التي كان "هيدغر" يرى أنها سبب غبن البشرية وعلى رأسها فهم معنى الوجود الذي متى تحقق كما تنص عليه الظاهراتية تحققت جراء ذلك مفاهيم أخرى وهي الذات والأشياء، باعتبارها موضوع المعرفة، فهيدغر« يعرف في هويته الذاتية الخاصة أنه ليس سيد ذاته وسيد وجوده الآني وإنما هو يجد نفسه وسط الموجودات وعليه أن يقبل نفسه كما وجدها إنه تصميم مقذوف به » [2]. ثم إن وعي الإنسان ذاته بهذه الصورة يفتح السؤال عن وجوده مرتبطا بالزمان، « فوجود الإنسان الآني يتميز بأنه يفهم وجوده بالنسبة إلى ذاته، فمن أجل وجود نهائية الإنسان الآني وزمانيته الذي لا يستطيع أن يتخلى عن التساؤل عن معنى وجوده يتحدد سؤاله عن معنى الوجود في أفق الزمان فما يؤكده العلم وزنا وقياسا بوصفه موجودا هو الموجود القائم وكذلك الخالد الممتد فوق البشرية كلها، يجب أن يفهم بناء على اليقين الوجودي المركزي للزمانية الإنسانية » [3]. وبهذا يكون السؤال المنسي عن معنى الوجود الحقيقي هو الحل – حسب هيدغر- لأزمة فهم الذات اتجاه الأشياء، إنها باختصار ظاهراتية وجودية إن صح القول تبحث عن أصل تائه في الوعي، ولكنها في طرح آخر يبدو أكثر مرونة قدمه "بول ريكور"« فإنها لا تبدأ مما هو أكثر صمتا في عمل الوعي، بل من العلامات (Signe) التي تتوسط علاقة الوعي بالأشياء كذلك العلامات التي تتحدد في ثقافة منطوقة، فالفعل الأول للوعي هو المعنى (Meiness) والقصدية

(1) عبد الرزاق الداوي: المرجع السابق ،ص45 – 48 .

(2) مارتن هايدغر: المرجع السابق، ص 37 .

(3) مارتن هايدغر :المرجع السابق، ص 33 .

(Intennentionality) هي فعل تحديد هذا المعنى بالعلامة » [1]، وذلك من خلال وضعها في إطار الشك والمساءلة الدائمة في مقابل الموضوع لخلق التفاعل بينهما، بهذا تكون فلسفة الهرمينوطيقا بديلا منهجيا ينطلق من أن« الإدراك لا يوجد إلا بسبب علاقته بحقيقة خارجية تتجاوزه هي الموضوع الماثل أمام الذات » ولم يخالف النقد الأدبي كما ألفناه خلال مسيرته كلها هذا المنطق الفلسفي الجديد الذي جعله يرتمي مجددا في أحضان الذات ولكنها هذه المرة لن تكون بميزات ذات المبدع وحضورها وسلطتها في مناهج النقد السياقي، إنما هي ذات لطالما كانت مغمورة من قبل وما تمتعت به من حضور كان على استحياء شديد، إنها ذات المتلقي في الهرمينوطيقا التي متى التقت بالموضوع تحقق حينئذ وجودها ووجوده معا.

بعد هذا العرض لهذه الرؤى الفلسفية التي اختلفت حينا وتعارضت أحيانا، يسلمنا الأمر إلى بعض النتائج التي ستتأكد أكثر في مواضع أخرى من البحث أولها: إن «كل فلسفة (بدل تفكيرها في السير العلمي والتقني للمعرفة) تزعم أنها سبقا للتجربة تضع للمعرفة العلمية سؤالا مسبقا، إنما تكون قد وضعت نفسها بداهة من أول الأمر خارج حظ السير التاريخي لفكر الإنسان، وعندئذ يكون على العلوم التي دللت على اتفاقها أثناء تطور الطبيعة من واقع الطبيعة الموضوعي والمتكامل أكثر فأكثر يكون عندئذ أن تطرح على هذه الفلسفة المتعجرفة هذا السؤال الأولي: وعلى أي شيء إذن تؤسسين تصورك المنفصل عن الحياة » [2]، فقوة الرؤى الفلسفية وجدواها تزيد كلما ارتبطت بالحياة أكثر.

ثانيها: إن الحركة الثورية في الفلسفة جرت آليا إلى مشهد ثوري وصاخب في المشهد النقدي، فلكل المناهج النقدية متزامنة كانت أم متعاقبة مبررات فلسفية دفعت بها إلى معترك الفكر مدركة للذات أو مدركة للموضوع أو مدركة لهما معا.

---

(1) ايديت كروزويل: عصر البنيوية، تر جابر عصفور، دار سعاد الصباح، الكويت، ط1، 1991، ص 138

(2) روجيه غارودي: المرجع السابق، ص60

أما ثالثها فهو أن المناهج السياقية ارتبطت بالمبدع والمجتمع. والسياق التاريخي في حين ارتبطت المناهج النسقية بالعمل من حيث هو بنية مغلقة أما مناهج ما بعد البنيوية فاستوعبتهما معا شرط وجود المتلقي.

2. النقد الأدبي في إثر علم الجمال:

إذا كانت العلاقة الوطيدة بين النقد والفلسفة مبررا للتغير الدائم في المناهج النقدية فإن علاقته بعلم الجمال ستجعل تغيره مبررا أكثر بما هو فرع من فروع الفلسفة من جهة ويظل خاضعا لتطورها، وبما تتيح له خصائصه وموضوعه من جهة أخرى، وعلم الجمال مهما ادعى لنفسه الاستقلال يبقى ذا صلة بالفلسفة، ولا أدل على ذلك كون آراء الفلاسفة في هذا الفرع قريبة إلى حد بعيد بآرائهم في الفلسفة عامة وذلك ما سيظهر حين تتبع هذه الآراء والرؤى عند أشهرهم. ويبدو أنه من النافلة القول إنها ستكون هي الأخرى في حركية لا تعرف الثبات، سيحتج بعضها عن بعض وذلك دأبها، « فالنظر إلى كائن ما من جهة قيمته ليس معناه أننا نعتبره في حد ذاته، بل من جهة إحدى صفاته التي تشبع حاجة لدينا (...) أو لا تشبعها، ومعنى ذلك هو البحث عن الصلة بين هذه الصفة وبين الطبيعة الإنسانية (...) وإذ فإن نفس الأشياء تكسب قيمتها أو تفقدها تبعا لما يطرأ على هذه الطبيعة من تغيرات» [1] يعيها الإنسان. وكلما تغير وعيه بطبيعة وجوده تغيرت فلسفته وتغيرت تبعا لذلك نظرته الجمالية، هكذا باختصار شديد يتغير النقد أيضا. لكن ثمة قضايا عديدة يثيرها هذا الكلام كمفهوم الجمال والقبح وقيمتها، والتذوق الفني وقبله الإبداع الفني. « خلاصة الاستطيقا الحديثة أن جزءا كبيرا من مشكلتها يدور حول التذوق الجمالي، في حين يدور الجزء الآخر حول الإنتاج الفني، وحين يكون هدفنا (...) أن نتبين صلة النقد بالاستطيقا، فإنه من الواضح أن السبيل ممهدة للربط بينه وبين تلك المشكلات الجمالية التي تدور حول التذوق (...) ويكفينا لنبين هذه الصلة أن نعلم أن مهمة الناقد شديدة المساس بالاستطيقا، فإذا كان لكل عصر ذوقه الخاص كما اعتدنا أن نقول، فإن تسجيل هذا الذوق لا يكون إلا في تلك الأحكام التي تروج في هذا العصر

[1] إميل برييه، المرجع السابق، ص 83

والنقاد لازمون في كل عصر لتسجيل أحكامه » [1]. فمهمة فيلسوف الجمال أن يوجه الذوق العام للعصر وجهة تتناسب مع المناخ الفكري الذي تكون الفلسفة قد رسمت ملامحه وسطرت أطره إلى هاهنا تكتمل مهمته، وأما إصدار وتفعيل هذه الأحكام الذوقية وتسجيل مشكلاتها فمهمة الناقد لا غيره. وقد يتساءل سائل فيقول ماذا نعني بالأحكام الجمالية والتذوق الفني ؟ وإلى أي مدى تلتقي أحكامنا وأذواقنا حول موضوع ما ليس باعتبارنا نقادا ولكن باعتبارنا جماهير تحاول ما أمكن أن تكون ذواقة ؟

نبدأ من حيث انتهى السؤال لنؤكد أنه« طبيعي أن يختلف الناس في فهم الأشياء بخاصة إذا كانت من طبيعة مرنة كما هو الشأن في الجمال والقبح وغيرهما من المفهومات المطلقة » [2]، وإننا لنختلف أحيانا في قضايا أقل مرونة من هذه بكثير، لكن اختلاف العامة غير اختلاف الخاصة. وإذا اعتبرنا الأول موضوعا لا يقبل النقاش فلكل ميول وانطباعات أو ربما حالة شعورية تملكته ساعة الحكم فوجهت حكمه بالجمال أو القبح، فإن الثاني أدعى للنقاش والمساءلة لأن أولائك الخاصة وهم النقاد طبعا ملزمون بكتابة الأحكام في كل عصر وتبريرها لا مجرد القول هذا "جميل" وذاك "قبيح"، وهذا مانعنيه بالأحكام الجمالية أو التذوق الفني. ولكن« أي شيء نعني عندما نطلق كلمة الجميل أو القبيح على عمل فني، ذلك أن هاتين اللفظتين لا تطلقان (...) إلا من جانب الناقد وحده، وليس لهما أي معنى من وجهة النظر الابداعية عند الفنان، وقد يكون هذا الناقد هو الفنان نفسه عندما يلتفت فيما بعد ليتأمل ويقوم عمله، أو يكون شخصا آخر، فهذا الذي نقومه بقولنا إنه جميل أو قبيح إذا ليس مطلقا هو العمل الفني بهذه الصورة أي من حيث هو إنتاج رغبة الفنان في أن يجسم مشاعره في شيء ولكن المتلقي لا يتأمل سوى الشيء نفسه دون أن يشير مطلقا إلى مسألة ما إن كان هذا الشيء من إنتاج الفن أو الطبيعة » [3]، ونعود مرة أخرى للفصل بين رأي العامة ورأي الخاصة وذلك أمر مهم لأن العمل الفني أكثر عرضة للتطفل من غيره، ولكننا نؤكد دائما أنها لا ترقى

(1) عز الدين اسماعيل: الاسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي، 1992. ص 26

(2) عز الدين اسماعيل: المرجع السابق، ص 29

(3) عز الدين اسماعيل: المرجع السابق، ص 30.

إلى مستوى النقد الفني، لأن« النقد ليس بهذه البساطة ولا تقتصر مهمته على القول بالجمال أو القبح مهما كانت الاعتبارات الأخرى مستبعدة ومهما تحرز الحكم من أية غاية، فهناك في الواقع نوعان من الحكم ؛ نوع نقف فيه عند مجرد القول بالجمال أو القبح، ونحن عند ذاك لا نكون نقادا بالمعنى الصحيح، لأن البشرية ألفت في تعاطيها الأدب على مدى العصور أن تقف هذا الموقف. والنوع الثاني هو الذي نحدد فيه قيمة العمل الفني ونضعه في مكانه أو في مستواه حسب المفهومات والمقارنات وما إلى ذلك. ونحن بهذا نكون قد انتقلنا من مرحلة تذوق العمل الفني إلى مرحلة تقويم هذا العمل» [1]. إن الحديث عن الجمال أمر لا يربك فهو إن كان كذلك انفصل عن ضده ولم يعد مقترنا به، ولكن المربك هو الحديث عن القبح واقترانه بما هو ضده وصفا له، بمعنى أدق نقول إنه من المربك الحديث عن الجمال في القبح، لأننا إذ ذاك نعتبر الجمال قيمة حاصلة بمعايير تصنيف المواضيع من حيث الجمال وليس صفة جوهرية فيها...

نعود إلى فكرة كنا قد ألمحنا إليها في حديثنا عن مهمة عالم الجمال، وانطلاقا من كون علم الجمال يلخص مجاله في موضوعين أساسيين هما: عملية الخلق وعملية التذوق، فعالم الجمال يبحث عن ديناميات الإبداع وأسبابه ودوافعه مستعينا بالعمل الفني، أي أنه يبحث في البدايات. .. ثم هو أيضا يبحث في الشق الثاني فيدرس الإدراك الجمالي وأسباب تغيره من مجتمع لآخر ومن زمن لآخر، ويدرس العلاقة بين المبدع والمتذوق [2]، إنه يدرس البدايات والنهايات، وأما بين ذلك (العمل في حد ذاته) فهو اختصاص الناقد الذي ستكون مهمتة غير سهلة أبدا، إنه في الحقيقة سيجد نفسه محاصرا« من ثلاث نواح، فهو ليس أمامه العمل الأدبي، بل أمامه مجالان عليه أن يلم بهما ممن تخصصوا فيهما: الفلسفة التي استمد منها الأديب مقدماته لكي يعكسها في عمل أدبي، (وسنوضح لاحقا علاقة الأديب بالفلسفة) وعلم الجمال الذي يكون الأرضية التي سيشتغل هو بعد هذا الانطلاق عليها، ثم لديه بعد هذا العمل الأدبي نفسه ككائن أصبح بينه وبين مبدعه مسافة ولم يصبح

[1] عز الدين اسماعيل: المرجع السابق، ص 26

[2] ينظر مجاهد عبد المنعم مجاهد: المرجع السابق، ص 50-51

ما أراده الأديب بل أصبح له استقلاله النسبي وقوانينه التي تحكمه بنفسه، وهذه القوانين الخاصة بالإنتاج الأدبي هي مجال النقد » [1] الذي لن يكون – والحال هذا – سهلا وسطحيا، ولن يرضى بأي حال أن يحشر في زمرة النقاد المتطفلين عليه رغم كثرتهم.

3. الأدب بين فلسفة الفن وعلم الجمال:

لما كان مجال علم الجمال محددا بموضوعين أساسيين هما: خلق العمل الفني وتذوقه، كان لزاما البحث في قضية الإبداع عامة وفي الأدب خاصة، فمفهوم« الإبداع يشمل حقولا أدبية وفنية وفلسفية وعلمية متعددة ومتباعدة، ليس الإبداع الأدبي إلا جزءا منها » [2]، وإن اختلفت طبيعته وتباينت من حقل لآخر، ولربما كانت الإحاطة به في حقل أسهل منها عن حقل آخر. ولطالما ظل الخوض في موضوع الإبداع من حيث تشكله أو تلقيه أو من حيث هو كذلك أمرا فيه الجدل الكثير لأنه محكوم بعناصر ذاتية أكثر منها موضوعية خاصة إذا كانت في حقل معرفي غير علمي والأحكام وفقه قائمة على الجدل والهدم الإقصاء. .. أما والأمر يتعلق بالمفاهيم المرنة كالجمال والقبح والفن والإبداع، فالأمر فيه من الجدل ما فيه كما فيه من الهدم والإقصاء ما فيه.

إن الحديث عن الإبداع في هذا المقام يستدعي الحديث عن الفن بشكل لا يقبل التغاضي. ذلك أن البحث في الإبداع يعني البحث في الفن من جهة تشكله، وكل طرح بعيد عن هذا الإطار يبقى عقيما، لأن الإبداع وما يمكن أن يقال عنه والأحكام عليه لابد أن تستند على خلفية فلسفية هي ما يعرف بفلسفة الفن [3]. ولعل مبعث الإرباك في إثارة موضوع الإبداع هو موضوع الفن ذاته، فما يسهل الضبط والدقة في الكشف عن موضوع علمي هو تمتعه بوجود حسي أو تبرير منطقي يرفع به الحرج نفسه، في الحين ما انفك الفن يبحث عن شرعية موضوعه المتمنع عن الانصياع لمبرر منطقي لوجوده ولمعيار تقييمي يضبط به هلاميته. فالجمال الذي يرجى من الإبداع مفهوم متفلت يستحيل صياغة قانون واحد له يتفق عليه المتلقون. « ولعل التباين في وجهات النظر حول الذوق يعود إلى

---

(1) مجاهد عبد المنعم مجاهد: المرجع السابق، ص 51

(2) نبيل سليمان: في الإبداع والنقد، دار الحوار، سوريا، ط1، 1989، ص10

(3) أوراغ مريم: المرجع السابق، ص 11

الخلاف في تحديد منشئه وأصوله، فالذي يرجعه إلى القدرة الوراثية أو البيولوجية يرى فيه غريزة اجتماعية، مثل الوعي والرؤية والحتمية الحياتية وغير ذلك » [1]. ومن حق السامع أن يقول إذا كانت طبيعة الذوق تثير جدلا، فكيف يمكن والحال هذا اعتماده وسيلة لتقييم الفن بموضوعية هذا إذا ثبتت الموضوعية مطلبا لتقييم العمل الفني أصلا. مما قد يشكك في جدوى البحث في الجمال ومنه في الفن كله. وملكة الفهم إنما تعجز عن إدراك الجمال بسبب نظرتها الجزئية القاصرة عن توحيد الشكل الحسي والفكرة المجردة وإخضاعها لمعيار محدد أو صياغة قانون يحكم تغيرهما، « فبدل أن تسعى إلى بلوغ هذه الوحدة تبقى علة مختلف العناصر التي تتآلف منها في حالة انفصال واستقلال بعضهما عن بعض » [2]. إن الجمال يحصل بانسجام الشكل والمضمون الذي يعبر عنه، فالمضامين الجميلة تحتاج إلى قوالب جميلة، والمقصود بذلك هو التناسب بينهما وهو أمر نسبي إلى حد ما، إذ لا قواعد نحتكم إليها فنتفق على حكم واحد.

يمتد موضوع الفن والجمال إلى الإغريق على الرغم من اعتراض بعضهم بالقول أن علم الجمال المؤسس علم جديد. حيث إن« النظرية الجمالية لم يكن من الممكن قيامها كاملة عند الإغريق، لأن بعض التصورات الأساسية التي لا تقوم النظرية الجمالية إلا بعد الفراغ منها لم تكن متوافرة في أيدي الباحثين » [3]، وهم يدللون على رأيهم هذا بمفهوم الخيال مثلا الذي لم يستو إلى ما ينبغي له أن يكون إلا مع نظرية الاستيطيقا الحديثة. كما يرى آخرون أن« معظم النظريات القديمة في علم الجمال تفصل الصورة عن المادة، ونذهب إلى أن الأثر الفني هو الشكل الخارجي المادي المحسوس أو الصورة الفارغة سواء أكانت قصيدة أم لوحة أم تمثالا» [4] والفصل بين الأمرين خطأ أثبتته الاستطيقا الحديثة.

---

(1) حسن جمعة: قضايا الإبداع الفني ،دار الآداب، بيروت، ط1، 1983 ص95

(2) فريديريك هيغل: المدخل إلى علم الجمال ،تر جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط3، 1988 ص189.

(3) عز الدين اسماعيل: المرجع السابق، ص 14 .

(4) نعيم اليافي: القارئ والنص ،مجلة المعرفة، ع 294، أغسطس 1986، ص 44

ليكن أخذنا لهاتين الفكرتين أخذا حياديا يثبتهما البحث أو ينفيهما. إن أول ما وصل إلينا عن علم الجمال —و نحن نسميه علما تجاوزا فقط —كان في نظرية أفلاطون المثالية ،« نظريته في المثل جعلته يفترض وجود مثال خارجي، وتصبح الأشياء في حقيقة جمالها شبيهة المثال، ويقرب هذا الشبه أو يبعد بمقدار ما فيها من الجمال والعمل الفني نقل أو محاكاة لهذه الأشياء الشبيهة بمثال الجمال (...) والجمال في المثال جمال مطلق أما في الأشياء فهو نسبي حيث يرى أن الأشياء ليست جميلة جمالا مطلقا، وإنما تكون جميلة عندما تكون (...) في موضعها وقبيحة عندما تكون في غير موضعها » [1]. إن الجمال الحق هو أحد المثل العليا الذي لن يتحقق مطلقا، لأنه مفهوم مجرد يستحيل على البشر أن يطابقوه تمام المطابقة بأعمالهم الفنية مهما بلغت درجة إتقانهم لها، فالصورة لا يمكن ولا بأي شكل أن تكون هي الأصل نفسه، وما تعدد طرائق البشر في التعبير الفني إلا دليل على استحالة التماهي مع الموضوع الجمالي المثال. فالفنان ومنذ وجوده الفعلي في هذه الحياة قد ابتعد عن العالم المثالي فما عاد قادرا بعدها على تذكر تفاصيله وملامحه إلا باهتة غير مرضية وغير مؤهلة لتجعل العمل الفني كاملا، هذا معناه أن الفن أو العمل الفني مشوه مرتين، مرة لأن الحياة في هذا العالم محاكاة مشوهة عن حياة أخرى هناك في عالم المثل، ومرة لأن الفنان إنما يحاكى ما يراه أو ما يسمعه في هذا العالم. إنها إذن محاكاة المحاكاة، وبالتالي يكون الفن عند أفلاطون ضربا من الزيف والكذب، « فالفنان أقل إدراكا للمثل بما فيها الجمال » [2] بسبب عجزه عن التمثل الصادق لها ومادام الحال هذا فإن الفن الرائع إنما يبدع حين تتدخل الآلهة وسيطة بين عالم المثل والفنان الذي يعجز عن أي إبداع ما لم تمده به الآلهة، وإن كان هذا الكلام يعني انقطاع الصلة بين حياة الشاعر النفسية والاجتماعية والفكرية وبين الفن باعتباره رسالة الآلهة التي خبرت جيدا عالم المثل إلى الجمهور بوساطة الشاعر حيث تتأثر هذه الرسالة بمتغيرات الحياة، إلا أن هذه الرسالة لابد أن تراعي القيم الأخلاقية

(1) عز الدين اسماعيل: المرجع السابق، ص 32

(2) علي أبو ملحم: في الجماليات: نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعيةللدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1 1990، ص 12

[1]. إن فلاطون يريد بهذا « من الفن أن يتلاءم مع الأخلاق أو أن يكون له منحى خلقي فيدعو إلى المحبة والسلام والوئام » [2]. إنها الفلسفة المثالية التي تلقي بظلالها على الفن وتقيد الفنان في عمله لا ينبغي أن تغفل فيها الأخلاق بالمرة. « مثال الجمال أو الجمال المثالي هو مفهوم سابق يسيطر على الفن حين يعمل، فهو يختار عناصره من الأشياء الطبيعية ويؤلف منها وحدة غاية في الجمال، بحسب هذا المفهوم أو باستخدامه مقياسا خاصا خفيا، من ذلك نلمس القرب من نظرية الجمال المثالي كما تسلمها أفلاطون من سقراط (...) ومن ذلك يتبين لنا أن أفلاطون كان ينزع نزعة مثالية في فهم الجمال، وينزع نزعة موضوعية عندما يلتمس مظاهر هذا الجمال في الأشياء» [3]، وذلك لاستحالة تقصي المثالية فيها فواقعها بما هي عليه يفرض التنازل عنها لأن التزامها سينفي حتما الاعتراف بمظاهره في الواقع. « إن أفلاطون (...) بدأ بالمطالبة البحث الفلسفي، على أن لا نفهم موضوعاته في جزئيتها، بل في كليتها في جنسها في حقيقتها الماهوية لأنه ذكر أنها ليست أفعالا حسية أو آراء حقيقية (...) بل هي الخير والجمال والحقيقة ذاتها (...) لكن هذا التناول للجميل بذاته في فكرته قد يتحول هو ذاته مرة أخرى إلى ميتافيزيقيا تجريدية، وحتى إذا كان أفلاطون في هذا الصدد يمكن تناوله كأساس وكمرشد فإن التجريد الأفلاطوني حتى بالنسبة للفكرة المنطقية للجميل لا يعود يقنعنا بالمرة » [4]، أما أرسطو فقد رفض الفصل بين الفن ومتغيرات الحياة لأنه محاكاة لها، ولأنه كذلك فمن الضروري أن يكون محاكاة لأفعال البشر الخيرة والشريرة، مشترطا ضرورة اضطلاعه بمهمة اجتماعية لها بعد أخلاقي يتمثل في التطهير، تطهير الجماهير من مشاعر مكبوتة بدواخلهم« فالفن محاكاة ولكنه ليس محاكاة لشيء بل محاكاة لفعل، والفن يتجه إلى الانفعالات فيثيرها، لا ليجعلها ذات طابع مرضي بل ليعيد إلى الحياة الاتزان، فهو على صلة وثيقة بالحياة من ناحية المنبع ومن ناحية المصب »

---

[1] أوراغ مريم: المرجع السابق، ص 12

[2] علي أبو ملحم: المرجع السابق، ص16

[3] عز الدين اسماعيل: المرجع السابق، ص33.

[4] فريديريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، ص 54 – 55 .

[1]. ولا يفهم من ذلك أنه يعبر عنها كما هي لا يحيد عنها قيد أنملة ،لأن الأمر لو كان كذلك لقدم الفنانون كلهم نموذجا واحدا لموضوع فنهم، ولأغنانا فنان واحد عن الجميع.

يرى بعض الدارسين أن ما قدمه أرسطو لا يعدو أن يكون فكرة عن الفن أو مجرد ملاحظات، «ولا جدوى في محاولة بناء نظرية في الجمال من الملاحظات الجزئية التي تركها أرسطو فهو يجعل من الجمال مبدأ منظما في الفن ولكنه لم يقل ألبتة أو يعن أن غاية الفن هي جلاء الجميل، والقوانين الموضوعية للفن مستنبطة لا من بحث الجميل وإنما من ملاحظات للفن من حيث هو، وللآثار التي ينتجها، ومع ذلك فرأينا أن أرسطو بموضوعيته كان أقرب من أفلاطون بمثاليته إلى ميدان الفن، فأفلاطون يبحث في جمال الأشياء، وأرسطو يبحث عن الأثر الذي تحدثه في نفس الإنسان » [2]. وبعيدا عن المحاكاة مهما يكن نوعها يصرح "كانت" بضرورة تحطيم القواعد التي تقيد الفن الذي لا يتحدد حسب ما يرى إلا بمعيار واحد هو الذوق، وليس من الضروري الإشارة إلى أن الأذواق لا تخضع للقوانين... و"كانت "يعتبر « أن الجمال يتكون في صورة خاصة أو علاقة بين الأجزاء في الشيء المفهوم » [3]، إنه يرفض « تذويب الموضوع الفني (...) في الفكر المفهومي عن طريق مماهاته مع مفهوم مخصوص فمع أنه يعترف بأهمية الجمال بالنسبة للمعرفة المجردة يميز في كتابه: نقد القدرة على الحكم (1790) الأفكار الجمالية عن أفكار العقل ويسعى للبرهان على أنه لا يمكن نقل هاتين الفئتين من الأفكار الواحدة إلى الأخرى، فمن جهة إن جمال موضوع جمالي (طبيعي أو فني) أمر معترف به عموما، إنه المظهر المفهومي للفن الذي يذكره كانت يوما من جهة أخرى لا يعبر الموضوع الجمالي أبدا على الرغم من صحته الشاملة عن مفهوم مخصوص قابل للتجديد، ويخلص كانت إلى القول أن الحكم الجمالي يقوم على مفاهيم غير محددة إنه يحفز صورا لا يمكن تبسيطها إلى العقل المفهومي » [4]. وهو ما يجد له صدى في فلسفة فرويد القاضية بأن الإبداع خاضع لحالة لا شعورية

---

[1] مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع، دار المعارف ،ط4. ص 31

[2] عز الدين اسماعيل: المرجع السابق، ص 34.

[3] عز الدين اسماعيل: المرجع السابق، ص 48 .

[4] بييرزيما: التفكيكية: دراسة نقدية، تر أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1996، ص 12 – 13 .

تسيطر على المبدع فتقطع صلته بالشعور ويتم بذلك تكثيف هذه المكبوتات من طرف المبدع من خلال قدرته الهائلة على تشكيل المواد الجزئية الخاصة الموجودة لديه، بحيث تجيء معبرة عن أحلام يقظته وأفكاره الخيالية تعبيرا أمينا صادقا من شأنه أن يخلق توازنا نفسيا لديه أولا ولدى الجمهور ثانيا والأمر كله في البدء قريب من فكرة التطهير لدى أرسطو.

من جهة أخرى و« خلافا لكانت الذي يشدد على الطابع الأصلي للجمال الطبيعي ويؤكد أن هذا الأخير يثير الإعجاب من دون مفهوم، يسعى " هيغل " للبرهان على تفوق الجمال الفني ويتكلم على الطابع الناقص للجمال الطبيعي (...) ويعتقد على غرار العقلانيين بإمكانية علم الجمال » [1]. فإذا كان كانط يعتبره ملكة منعزلة عن الواقع فإن هيغل يذهب إلى اعتبارها« تمثل عمق الواقع وتحركه » [2] ساعية لتحرير الإنسان من الطبيعة والتاريخ بعد أن تؤثر عليه بالشكل الذي يؤهلها لذلك، ثم تسعى هذه الملكة إلى جعل الإنسان ينصرف عن الخارج إلى الداخل في محاولة لفهم حقيقة الروح عن طريق الفن والدين والفلسفة. « فالفن والآثار الفنية بانبثاقها عن الروح وتولدها عنه تكون ذاتها من طبيعة روحية، ومن هذا المنظور ترى الفن أقرب إلى الروح وفكره من الطبيعة الخارجية الجامدة الهامدة » [3]. ويرى هيغل أن لا جمال في الفن إذا كان قائما على المحاكاة التي التي سبق وأن نادى بها أفلاطون، لأنها هنا ستكون أمام وضعين لا ثالث لهما: فهي إما مشوهة كلما ابتعدت عن الأصل، وإما ساذجة كلما اقتربت منه، واعتبر مبدأ المحاكاة في الفن« مبدأ شكليا محضا، وإن الجمال الموضوعي نفسه يختفي إذا ما جعلنا هذا المبدأ هو غاية الفن » [4] ،و هذا الجمال الموضوعي يفوق ما في الطبيعة وهي تبقى غير قادرة على استيعاب الروح التي هي وحدها تستوعب كل شيء في ذاتها، والروح لدى هيغل هو ملكة العقل، « إن جمال الفن هو جمال متولد من الروح، وتعاد ولادته من جديد، وكلما ارتقت الروح ومنتجاتها فوق الطبيعة وظواهرها ارتقى أيضا أكثر جمال الفن على جمال

(1) المرجع نفسه، ص 17.

(2) يحي هويدي: قصة الفلسفة الغربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1993 ص 88.

(3) هيغل: المدخل إلى علم الجمال، ص 24

(4) فريديريك هيغل: علم الجمال والفلسفة، ص 86 .

الطبيعة » [1]، وهو يقول أيضا« إن العمل الفني لا يكون فنيا إلا لأنه ينبع من الروح وهو الآن يمت إلى أرض الروح وهو قد تلقى تعميده مما هو روحي ولا يطرح إلا ما قد تشكل في تناغم مع الروح (...) إنها الحاجة الكلية للفن. .. وهي الاحتجاج العقلي للإنسان إلى أن يرفع العالم الباطني والخارجي إلى وعيه الروحي كموضوع فيه يتبين ثانية نفسه الخاصة » [2]. إن الإبداع أو الفن هو الأقدر على التعبير الصادق على الروح الإنسانية من حيث أنه الحقيقة الوحيدة. وأما الطبيعية فإنها لا تمثل إلا ظاهرا وراءه عالم يدرك بهذه الروح، إنه أخيرا وسيلة معرفة، والفن هو المعرفة، وقد استفاد الفيلسوف الإيطالي "بندتو كروتشة" من مختلف طروحات هيغل، بل إن فلسفته نهضت على دعائم فلسفة هيغل، فلعب دورا كبيرا في تغيير مفهوم الجمال في الفلسفة الحديثة بتصحيح بعض المفاهيم وهدم أخرى مفيدا بذلك النقد المعاصر إفادة كبرى، خاصة فكرته العظيمة عن الفن التي تفيد أنه ليس انفعالا لكنه فعالية بمعنى أنه مخلوق له قدرته الفعالة على التأثير، وهو مخلوق عضوي متكامل لا يجب أن نبحث عن غايته خارجه، وهو مستقل عن العلم وعن المنفعة وعن الأخلاق، وفعاليته هي ما يجعله أمام تأويلات لا تنتهي.

إن كروتشه يعرف الجمال بكلمة واحدة هي "العبارة"، فكل جمال لم يعبر عنه كما ينبغي ليس جمالا، الوظيفة الجمالية والوظيفة التعبيرية لا ينفصلان وهما ليسا مفهومين، بل مفهوم واحد يتطلب إنتاجه إرادة واعية لا تسمح لبعض الحدوس والصور أن تضيع. [3] وحصول الجمال في الموضوع لا يستشف إلا من خلال قدرة الفنان على تمثله.

أما النظرية الجمالية التي عرفت صدى لا يزال يتطور يوما بعد يوم، وهي لا تزال تدافع عن مبادئها وقيمها بكل شراسة هي نظرية الالتزام الماركسية، التي تنزع إلى المادية قاضية بكون النشاط الإنساني هو السبب الوحيد الذي يكسب الفن مشروعية وجوده المادي والروحي على حد السواء، على أن يكون هذا النشاط مرتبطا بالمجتمع ونابعا من الوعي بأهداف الطبقة العاملة ومطالبها وساعيا

(1) المرجع نفسه، ص 26.

(2) المرجع نفسه، ص 65 – 69.

(3) ينظر :صبري حافظ، أفقق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1996، ص 85 – 86-87-90.

إلى تحقيقها على طول خط سيرها، ولا وجود للجمال بعيدا عن مضامين وأشكال يكون هذا هدفها. وبسبب تباين التصور الجمالي للفن وطبيعته سار كتاب الواقعية وفق خطين: فأما الخط الأول فقد اشتغل على اعتبار الفن صيغة من صيغ المعرفة وانعكاسا للواقع الموضوعي، فالواقع قائم وقد تم حدوثه كاملا بالفعل، والفن إنما يلتزم بعكسه، وعندما يكون الفن شكلا من أشكال العمل والفعل المرتبط بالواقع فهو إذ ذاك خلق وإبداع وليس محاكاة للطبيعة، وقد مثل هذا الخط كل من "لوكاتش" و" غولدمان".

وأما الخط الثاني فكان أقل صلابة نظريا، وهو قائم على تصورات بريشت التي وإن كانت هي الأخرى جدلية مادية إلا أنها تختلف عنها في التأكيد على الاختلاف والتناقض بين الجوهر والظاهر ويسعى للبرهنة على أنهما مختلفان غير منسجمين [1].

ومهما يكن من أمر فإن الخط الأول تمكن أن يبدي صلابة هذه النظرية أكثر من غيره حيث إن« تناسق العمل الفني هو الذي يبرر جماليته » [2]، إنها التجسيد الأمثل لفكرة الأب الروحي للواقعية ذلك أن« الجمال يظهر على حد تعبير ماركس من خلال تشكل مادة الواعي. .. فالجمال مضمون وشكل، يعبر عنهما بشكل جمالي وهو الجمال » [3].

هذا التوحد يجعل الفن نشاطا إنسانيا كغيره من النشاطات التي تخضع لقوانين الإنتاج المرتبطة بالطبقة العاملة، وكلما نأى عن جماله المتحقق فقط بالمناسبة بين الشكل والمضمون الهادفين انتفت عنه صفة الفنية، وإبداع الفنان ينبغي أن يلتزم انطلاقة رسمية مصدرها البنية التحتية، فيتوخى تصوير صراعها، ويكون الفن انطلاقا من ذلك هو « العمل الذي يوفق فيه العبقري المبدع وتتجسد فيه لحظة من لحظات التاريخ متخذة شكلا غير عادي وملائم في الوقت نفسه » [4]، فيكون الفن بهذا التصور الواقعي شكلا من أشكال البنى الفوقية، التي لا تحتاج إلى كثير جدل لفهم علاقتها بالبنى التحتية،

---

(1) ينظر: صلاح فضل: الواقعية في الإبداع الأدبي، ص 105 -106 – 110 .

(2) صلاح فضل :المرجع السابق، ص 114 .

(3) رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي ،دار المعارف الإسكندرية، 1988، ص 45.

(4) المرجع نفسه، ص 76.

لأنها تتأثر بها وتؤثر فيها، وطالما أن جوهر الفن مادي خالص فإن الفنان ملزم بالسير في إثرها وهي« تملك ديناميكية داخلية نشيطة وقدرة على الخلق معتمدة وجود التناقضات داخل الأشياء ذاتها » [1]، فظهور الصراع ثم الانقسام داخل الطبقة العاملة يقتضي تجاوب الفن معه، بحيث يكون الفنان في ظل الشكل الجديد واعيا دوما بأهداف الطبقة العمالية.

وفي تصور آخر أراد به هايدغر« أن يطور فلسفة في الفن تتميز عن محاولات العقليين والتجريبيين وكانت وهيغل» [2]، فبحث قضية الماهية والأصل من منطلق ظاهراتي، حيث رأى أنه « يمكننا أن نعرف ماهو العمل الفني من خلال ماهية الفن وحده، (...) فنحن يمكننا أن نعرف ماهية الفن من خلال البحث المقارن لأعمال فنية أخرى موجودة في الواقع، ولا يمكننا معرفة ذلك ما لم نعرف مسبقا ما هو الفن لذا فلا مفر من الدخول في الدور، وليس في ذلك عيب أو قصور»[3].

يميز هايدغر بين ثلاثة أقطاب هي: الفنان، والعمل الفني، والفن الذي به فقط تتضح ماهية العمل ولا علاقة للفنان به إلا من خلال علاقته هو الآخر بالفن. « إن هايدغر قد أحدث بتفسيره انقلابا في الاستطيقا الحديثة، كما جاءت عند كانط وشبنهور وغيرهما والتي كانت ترى أن الأعمال الفنية تنشأ من خلال نشاط الفنان (...) أما هيدغر فيرى أن هذا المفهوم عن أصل العمل الفني يستند إلى تفسير ذاتي لعملية الإبداع الفني، وهو التفسير الذي ساد الفلسفة الحديثة التي أفسحت مكانا مرموقا لذاتية الإنسان في الهرمينوطيقا، ولقد أرجع هايدغر العلاقة الأبدية بين العمل الفني والفنان إلى حد ثالث هو الفن ذاته والذي يحتل المكانة الأولى بوصفه الأصل » [4].

لم يغفل هايدغر ومعه غادمير أيضا قضية الجمال في الفن إذ هي مرتبطة بالمضمون واللحظة التاريخية، وكل تجريد لها من مضمونها على حساب الشكل سيفرغ العمل من كل قيمة ويخرجه من السير التاريخي الذي يربطه بالمتلقي. « لقد أنكر كل من هيدغر وغادامير وجود تلك الحقيقة المزعومة

---

(1) محمد رشاد عبد العزيز محمود: الفكر الماركسي في ميزان الإسلام، مطبعة الفجر، القاهرة، 1982، ص 51.

(2) صفاء عبد السلام علي جعفر: هرمينوطيقا: الأصل في العمل الفني، منشأة المعارف، 2000، ص 42 .

(3) عن صفاء عبد السلام المرجع السابق، ص 46، M.HEIDEGGER: DER URSPRUNG DES KUNSTWERKES.P8

(4) صفاء عبد السلام :المرجع السابق، ص 49.

أي تلك الحقيقة اللازمانية، فالحقيقة التي تعبر عن حالة أو لحظة تاريخية معينة» [1]. معنى هذا أن الكشف عن المعنى في العمل الفني وفق فلسفة الفينومينولوجيا لا يتم إلا بالدخول في حوار مع العمل يكون فيه المتلقي قادرا على إحياء هذا المعنى، وليس على الشكل الجمالي أن يطغى على المضمون الذي يكون هو الآخر جماليا إذا وفقط إذا توفر الوعي الجمالي.

كان هذا غيضا من فيض حاولنا فيه أن نرسم أهم المحطات التي عرف بعدها النقد الأدبي المعاصر انعطافات حاسمة في تعاملها مع العمل الأدبي على أنها لم تتمكن من الإحاطة بحيثيات الإبداع أو الفن إحاطة تلغي تلك الهالة الكثيفة من التناقضات التي سبق ورأينا ما يبررها في تتبعنا للنظريات الفلسفية عامة. ومهما يكن من أمرها فإن: « العمل الفني قد يتم خلقه عندما يتحقق هذا الخلق في مكان واحد هو عقل الفنان» [2] الذي يتم على مستواه كل العمليات الشعورية الواعية أو اللاشعورية التي يمكن أن يعزى إليها العمل الفني خلقا أو إدراكا.

4. النقد في ظل نظرية الأدب:

بدأت الظاهرة تضيق لتظهر أسباب التغير واضحة وتكون مقنعة أكثر، تغير في الرؤى الفلسفية الموجهة للفكر أعقبه تغير لفلسفة الفن وعلم الجمال. ولن تكون نظرية الأدب بمنأى عن تلك التغيرات. ومنه سيحصل لنا السبب الأقوى لثورة المناهج النقدية، ذلك أن مهمة النظرية الأدبية أن توجه خط سير النقد وتؤيده، بأن تقدم له مفاهيم وتصورات جوهرية من خلال إجابتها عن السؤال الأكثر حضورا والأشد إرهاقا: « ما هو الأدب ؟ »، هذا السؤال الذي مهما ادعت المناهج النقدية عدم جدواه إلا أنه يبقى ملحا، لأنه من العبث الأعظم أن تحاول المناهج تصيد الأدب من دون سند قوي يؤازرها ويمنع التناقضات عنها« إن القضية الأساسية ليست قضية المنهج إنما هي قضية الأدب باعتباره موضوعا للدراسة، المادة المحسوسة توحي بالمبادئ النظرية، والنظرية هي عبارة عن فرضية عمل تفهم الواقع بواسطتها، وتحددها انطلاقا من المواصفات الداخلية للمواد الأدبية، وهي في هذا تقطع

---

(1) توفيق سعيد: في ماهية اللغة والتأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2002، ص 145.

(2) روبن جورج كولنجوود: مبادئ الفن، تر أحمد حمدي محمود، مر علي أدهم، الهيئة المصرية للكتاب، 1989، ص 136

علاقاتها مع علم الجمال، علم ما هو جميل ومع الفلسفة والتغيرات النفسية والجمالية للأعمال الأدبية » [1].

من المهم بداية فهم العلاقة الوطيدة بين ثلاثة حدود في هذا الطرح وهي: الأدب والنقد والفلسفة. بالنسبة« للنقد والأدب فإن العلائق بينهما وبين المذاهب الفلسفية الكبرى وطيدة ومتواترة، لأن الأدب مهما تميز فإنه يصدر عن رؤية ما ورائية تسلك شتات العناصر المكونة له ابتداء من اللغة التي هي حجر الزاوية في كل بنيان أدبي » [2]، وفي الحقيقة كان يكفي شرح علاقة الأدب بالفلسفة لتتضح الكثير من القضايا التي تنير خط سير النقد: « الأدب والفلسفة ممتزجان امتزاجا معقدا، هكذا كانا على الأقل إلى أن أقام بينهما نوعا من القسمة الرسمية، تقع هذه الفترة في أواخر القرن الثامن عشر عندما بدأ لفظ الأدب يستعمل بدلالته الحديثة » [3]. لكنه ومع هذا الانفصال لن يستطيع أن يتخلى عن ذلك الجزء الفكري الذي التصق به فأصبح لا يستقيم إلا به. فماذا يكون الأدب قد ترك لنفسه إن خلا من ظلال الفلسفة ؟ لا أخال له أي معنى بل لا أخاله أدبا قطعا لأن الجوهري في الأدب دائما فلسفي إلى حد ما. في الحقيقة إن العلاقة بينهما وطيدة أكثر مما قد قلنا« والأديب إذ يتخذ الرأي الفلسفي الذي أعده له المتخصصون في الفلسفة يحاول أن يحيل القضية التي يجهد الفيلسوف ليقنع بها قلة من المجتمع إقناعا عقليا، يحيل الأديب هذه القضية إلى الصعيد الأخلاقي والعاطفي، صعيد الناس فينقلها إلى جمهور أكبر على مستوى الحياة، وإذا كان الفيلسوف مهما للأديب لأنه يزوده بحلول يجهد الفيلسوف نفسه في الوصول إليها حتى يجعل الأديب يتفرغ لإنتاجه الأدبي، نجد أن عالم الجمال أو فيلسوف الجمال مهم هو الآخر بالنسبة للأديب لأنه يزوده بثقافة جديدة ليست لديه القدرة ولا الوقت ليبحثها بنفسه، وهذه الثقافة ضرورية لكي ينتج أو يعمق إنتاجه» [4]. يبدو الأمر بهذا الوضع وكأن الجهد الذي بذل في نهاية القرن الثامن عشر لفصل الأدب

---

(1) جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرون ،تر قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993، ص 23.

(2) لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية، تر محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986، ص 09.

(3) بيير ماشيري: بم يفكر الأدب ؟تر جوزيف شريم، مركز دراسات الوحدة العربية ،بيروت،2009، ط1، ص 22.

(4) مجاهد عبد المنعم مجاهد: المرجع السابق، ص 50

عن الفلسفة قد ذهب سدى، وإن كان كذلك فهل معنى هذا أن كل نص أدبي هو فلسفي بالضرورة، يبدو الجواب إيجابا أمرا لا مفر منه. « فالفصل بين ما يعود إلى الفلسفي في النصوص وما يعود إلى الأدبي يقتضي حل النسيج المعقد الذي تتداخل فيه خيوطهما، يمر الواحد فوق الآخر، وتنعقد وتنفك وتتمازج وتتناسج، بحيث تؤلف شبكة مميزة في داخلها تجتمع الخيوط راسمة أشكالا، معان هجينة وفريدة وملغزة، ما نهدف إليه هنا في شكل من الأشكال هو الدفاع عن النزعة الفكرية للأدب مؤكدين أنه يمتلك قيمة تجربة فكرية أصيلة » [1]، وإذا كانت نظرية الأدب فعليا تجيب عن سؤال ما هو الأدب ؟ فإن الجواب عنه في كل نظرية أدبية سيكون مستمدا ودون أدنى شك من الفلسفة التي ألقت ظلالها عليه، في حين يجيب النقد الأدبي عن سؤالين آخرين هما: كيف يعبر الأدب ؟ وعم يعبر ؟ والذين اعتبرهما تودوروف [2] سؤالا عن الشكل وآخر عن المادة وهو ما تقول عنه المناهج الكثير.

حتى نتجنب إثارة رؤى فلسفية سبقت إثارتها نقول أن كل نظريات الأدب اصطبغت بصبغة الفلسفة، فنظرية المحاكاة كما هو بين من اسمها كانت وليدة أفلاطون (محاكاة عالم المثل) وأرسطو (محاكاة الطبيعة)، ونظرية التعبير كانت وليدة فلسفة كانط (التي ميزت بين المعرفة الحسية والعقلية) واعتبر الشعور والوعي طريق المعرفة والإبداع. وفلسفة هيغل (التي ترى الفن هو المظهر الحسي للحقيقة ومصدر الإبداع هو الخبرة الخاصة)، ونظرية الخلق قامت على الفلسفة الحسية لهيوم وبرادلي حيث الفن للفن.

أما نظرية الانعكاس فقامت على الفلسفة الواقعية المادية، إذا كانت نظرية الأدب قد قفزت قفزات متنوعة في أثر الفلسفة، فهل سيمتنع النقد الأدبي ؟.

إن السؤال الذي وقف عنده هذا المدخل منذ البداية هو: لماذا يعرف المشهد النقدي حركة ثورية لا تهدأ ؟ ولماذا تتغير المناهج النقدية ولا تستقر على تصور واحد تمارس منه النقد ؟

---

(1) بيير ماشيري: المرجع السابق، ص 25

(2) ينظر: بيير ماشيري: المرجع السابق، ص 22، ص 33.

وأما السؤال الذي خلص إليه البحث في نهايته هو: لماذا نستنكر تغير المناهج النقدية ؟ لم نحاول أن نحبس النقد في تصور واحد بينما كل ما تحته وما خلفه يتحرك ؟

الفصل الأول:

ثورة المناهج والتوجه نحو التركيب المنهجي في النقد الغربي

بعد المدخل الذي وقف على المبررات من خلال البحث في الخلفيات الفلسفية التي تعزى إليها الحركة الثورية في المشهد النقدي، والذي كشف أن هذا الأخير لا يعيش حالة مرضية كما يزعم بعض نقادنا، وإنما وعلى نقيض ذلك يعيش حالة صحية تشير إلى نشاطه ونضج رؤاه أكثر مع كل مرحلة متقدمة... ومع كل هذا التفاؤل فإن ما يشوش علينا الركون إلى هذه النتيجة هو أن هذه الرؤى على كثرتها وتجددها لا تزال غير قادرة على الإحاطة بالعمل الأدبي إحاطة تجعل الكل أو الغالبية تطمئن إليها. إن مقولة الفوضى في النقد الأدبي جعلت الكثير يتبرم من أحادية الرؤية التي يحكمها القصور وتعوزها الشمولية، وبالقدر نفسه الذي يتقبل به البعض هذا المشهد بل ويدافع عن شرعيته، يأنف آخرون أن يجروا في كل مرة خلف منهج جديد. فتراءت لهم فكرة التوفيق بين أكثر من منهج للخروج من هذه الأزمة التي ينتقض فيها غزلنا في كل مرة، إن الخوض في هذه المقولة يعني البحث في مدى ثبات وتحول عناصر العملية النقدية (المبدع، النص، القارئ) والبحث في مدى فعاليتها، وذلك لنتبين الأسس التي تنبغي أن تبنى عليها هذه التوفيقية المزعومة، ومن المؤكد بعدها أنه سيتضح إن كانت التكاملية في البنيوية التكوينية لغولدمان وفي المبدإ الحواري لباختين وهما أم حقيقة مجدية.

المبحث الأول: النص الأدبي وقضاياه في المشهد النقدي

أولا– سلطة السياق بين النص وحدود القراءة السياقية:

تذكر المناهج السياقية على أنها أقدم المناهج النقدية التي سعت نحو موضوعية علمية تنقذ النقد من غواية الاعتقادية المطلقة التي سادت النقد في فترة ما قبل التاريخ والتي لم يستطع النقد خلالها أن يكون نقدا ذا قيمة [1]. لقد أصبح الأدب محتاجا إلى نقد يفتح أمام القارئ مغاليق هو محتاج إليها، تماما كما أصبح النقد محتاجا لمنهج أو مناهج تفتح هذه المغاليق بشيء من الجدوى والفعالية المطلقة. وإذا سلمنا أن الأدب يعبر عن رؤية المبدع لما حوله، و«رؤية الشاعرترسمها خبرته المتنامية بتجربة يتضح فيها إحساسه ووجدانه ومعاناته وتتلاشى فيها ذاته فهويقدم من خلال سياقه الديني والاجتماعي والتاريخي نمطا إنسانيا يتماهى مع مجتمعه »[2] فإننا بهذا التسليم نعترف أن النقد بحاجة إلى تجاوز الاعتقادية إلى تتبع هذه الجوانب النفسية والاجتماعية والتاريخية المشكلة لتلك الرؤية التي صدر عنها الشاعر أو الأديب عموما.

1. النص والمنهج التاريخي:

ليس هناك من يقرأ قصيدة ما ولا يفكر في ظروف كتابتها. بل إننا كثيرا ما نجد أنفسنا نفهم الكثير من معانيها حين ندرك تلك الظروف. «فعندما نسترجع الظروف الأصلية التي أبدعت فيها قصيدة ما بواسطة البحث التاريخي فإن المنهج التاريخي يجعل من الممكن أن نعيد إبداعها ثم الحكم عليها» [3]. لأجل هذا يذكر المنهج التاريخي باعتباره أقدم المناهج السياقية في القرن العشرين ظهورا وأقدرها على احتواء بقية المناهج، نظرا لكون كل ممارسة نقدية متضمنة في لحظة تاريخية مندرجة ضمن سياق تاريخي عام لا يمكن فهم جزئها إلا بإرجاعه إلى الكل العام، وإلا فإن ما نتوصل إليه سيكون مبتورا، وقد عرف هذا المنهج شيوعا كبيرا في أوساط النقاد، حيث طغى على كثير من الدراسات الأدبية التي تناولت المبدعين عن طريق حياتهم وانتمائهم، وكل الظروف الاجتماعية والسياسية والفكرية

---

(1) ينظر كارلوني وفيللو، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، تر جورج سعد يونس، دار مكتبة الحياة، بيروت، د ط، د ت، ص 9وما بعدها .

(2) محمد بن علي حضرين الزهراني، البنية النصينة وتبدلات المعنى، مؤسسة الانتشار العربي. بيروت ط1، 2012، ص 46

(3) أنريك أندرسون أمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر الطاهر مكي ،مكتبة الآداب، القاهرة، 1991، ص 109

التي شكلت مجتمعة ملامح العصر الذي تمخض عنها النص موضوع الدراسة في محاولة جادة لإخراج النقد من دائرة التأثرية إلى ما يبدو أكثر موضوعية ودقة، حيث أصبح النص ظاهرة أدبية أفرزتها مرحلة تاريخية وفق خصوصية مستمدة من ظروف المرحلة عينها، هذه الظروف التي تعتمد وسيلة لتفسير الأدب وتعليل ظواهره وخصائصه. وإن اشتغل في سبيل ذلك على تحقيق النصوص وتوثيقها بربطها بالزمان والمكان فهذا لا يفتح أي مجال للقول بأن رصد هذه الحيثيات هو هدف قائم لذاته، بل هو يتعلق بالنص أولا وأخيرا[1] لفك مغاليقه وتصنيفه ضمن تاريخ تطور جنسه. بل إن القصد منه يتجاوز هذا الطرح السطحي إلى بعث دينامية في الفكر النقدي للناقد، لذا « فإن من بين الفوائد الجوهرية لهذا الغوص في ماضي النص إدخال الناقد في عالم متغير، حيث لا شيء نهائي، وحيث تخترق الكتابة في كل لحظة إغراءات لا تحصى تختلف غالبا عن الخيارات التي تقود – بعد إزالة الاختلافات والتناقضات – إلى النص النهائي للعمل الأدبي » [2]. لقد أصبح السياق التاريخي خاصة فضاء واسعا يضيء زوايا النص تاريخيا، من خلال إخضاعه لفكرة النمو والتطور بمرور الزمن، وأن تفسيره خاضع حتما لظروفها، دون إهمال الجانب الفني في النص، حيث الصياغة بجمالها وسحرها هي العنصر الحي في النص الأدبي؛ الإكسير الذي يوسع من فاعليتها عن طريق كونها بحاجة دائمة إلى تفسير أو تبرير، كما أنها تمثل الجانب الحسي الذي يمثل تجلي النص والذي يعد هو بذاتها عنصرا جماليا. « فالجمال هو التجلي الحسي للفكرة» [3] على رأي هيغل. ثم إن« منهج النقد التاريخي يثبت الميلاد السعيد لعمل جميل. .. والناقد التاريخي يحول القيمة إلى حدث، وهكذا يساوي الجمال بالتاريخ» [4]. يترجم النص الطبيعة التي تجعل معنى الواقع حسيا، وذلك بإبراز جوهر الموضوع ونقله من تجربة عامة إلى تجربة خاصة. وهذه الخصوصية هي ما يسعى الأدباء إليه. «فالحاضر الحي في البيئة من حولهم هو المادة التي

---

(1) أوراغ مريم: المرجع السابق، ص22

(2) بيير ماركدو بيازي واخرون :المدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر رضوان ظاظا، مر المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،1997 ، ص44

(3) كارلوني وفيللو :النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، مر: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت ط2 ،1984، ص55 .

(4) إنريك أدرسون إمبرت، المرجع السابق، ص 109

يستخدمونها والمؤثرات التي شكلت الأحداث التي تكون مادة روايتهم، وروح الكاتب هي نفسها روح الأحداث التي يرويها، فهو يصف مشاهد شارك هو نفسه فيها أو كان على أقل تقدير شاهدا مهتما بها. فالمواد التي يصنع مننها الصورة العامة التي يقدمها هي فترات قصيرة من الزمان وأشكال فردية من الحوادث والأشخاص وسمات فردية غير ممحصة. وهو لا يهدف إلى عرض الحوادث أمام الأجيال القادمة بحيث يكون لهذه الأحداث نفس الوضوح الذي كان لها عنده بفضل ملاحظاته الشخصية أو الروايات الحية التي سمعها. أما التأملات النظرية فليست من اختصاصها لأنه يعيش روح موضوعها أو أحداثه دون أن يتجاوزها » [1]. إن مايضطلع به الأديب مسؤولية عظيمة ينقل بها الأحداث من زمن إلى زمن دون أن تفقد خصوبتها. وليست مهمة الناقد التاريخي أقل شأنا منها لأنه مسؤول عن كشف تلك الخصوبة من ناحية الجمال والتاريخ، ذلك أن « كلمة "نقد" نفسها تقتضي إرادة الحكم على واقع كيفما كان».[2] فإذا كان هذا الواقع أدبيا فإن المنهج التاريخي ينظر للنص من حيث هو عنصر منتج في مرحلة يجب توثيقها ضمن سلسلة نصوص، إنه لا يمثل سوى مرحلة متطورة من تاريخ النصوص، لذا « يبدو من المفيد أن نميز ظواهر الكتابة من ظواهر التنصيص، وأن نعتبر النص كنتاج تاريخي للكتابة التي تم تنظيمها وفق بداية ونهاية، ويمكننا القول وفق غاية ما»[3]. معنى هذا أن تاريخ النص الأدبي هو مسار عملية الكتابة عبر مسودات المؤلف وما تتضمنه من شطب وتصحيح وإضافة وتهذيب. ..تنتهي إلى منتج تحصيلي هو في النهاية لا يعدو أن يكون أكثر من لحظة تاريخية في حياة الكتابة تتجسد في النص الأدبي[4] يرصدها النقد التاريخي ليحكم على النص أحكاما حاول فيها أصحاب هذا المنهج الابتعاد عن الانطباعية والعقائدية المطلقة. .

2.النص والمنهج النفسي:

(1) فريديريك هيغل: العقل في التاريخ، تر .تق .تع :إمام محمد إمام، ص69

(2) أنريك أندرسون أمبيرت، المرجع السابق، ص 32

(3) بيير ماركدو بيازي واخرون ،المرجع السابق، ص50

(4) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 23

عمليا يصعب الفصل بين النفسي والتاريخي. فسانت بوف وهيبوليت تين اللذان ناصرا المنهج التاريخي أرادا أن يربطا بينهما من خلال مفهوم الملكة الرئيسية الذي« يدل على جوهر من النوع البسيكولوجي من المفروض أن يبقى تحت سيطرة سلوك شخص ما، وإذا كان هذا الشخص كاتبا، فتحت سيطرة مؤلفاته وتدل أيضا على شكل فكري أصلي تستخلص منه جميع صفات الرجل أو المؤلف المهمة»[1]. إن اهتمام دعاة النقد التاريخي بهذا الجانب لهو دليل على تعالق التاريخي والنفسي تعالقا يثبت طبيعة النص الأدبي المعقدة والمركبة. وسعيا لطلب غور النص يسعى المنهج النفسي إلى اعتبار النص الأدبي حقلا تطبيقيا لنظريات علم النفس التي نادى بها فرويد وتلاميذه مهما اختلفت وجهات نظرهم، وهو شبيه بالأنشطة البشرية الثلاثة: اللعب، التخيل، الحلم.

فالنص الأدبي عالم ينظم فيه المبدع عواطفه وأفكاره حسب هواه، شأنه في ذلك شأن الطفل الذي لا يرضيه الواقع فيلجأ إلى بناء عالمه وفق ما يناسب فكره وعاطفته. أو هو يشبه التخيل الذي يعوض اللعب عند المراهق، الذي يصوغ عالمه بجعل الأنا محوره، والمبدع يصنع في نصه عالما متخيلا تطغى فيه الأنا. والإبداع شبيه بالحلم من حيث هو انفلات من الرقابة يفعل فيها اللاشعور عن طريق الصور الرمزية[2]. بناء على هذه القاعدة يعتمد الناقد النفسي للنص على عدة مفاهيم تحليلية لخصها كارلوني وفيللو في أربعة هي: . ربط السلوك بتاريخ بواعثه الشخصية. . رصد دور الطفولة في تاريخ تكوين الشخصية وذلك تحت تأثير النزعات الغريزية . الكشف عن الدور الذي تلعبه الصراعات النفسية خاصة الحرمانات القاسية التي تظهر بصور مختلفة. . الكشف عن اللاوعي الذي قد يظهر في صورة صراعات مسيطرة ومتطلبات فاعلة في الوقت نفسه. .. فينتج عن هذه المفاهيم اعتبار عملية الكتابة سلوكا عاما والخلق الأدبي حالة خاصة تقبل التحليل، أما النص فهو نتيجة نفسية لها محتوى ظاهر ومحتوى باطن مضمر هو ما يعمل الناقد على كشفه. [3]

---

[1] كارلوني وفيللو، المرجع السابق، ص، 46

[2] أوراغ مريم، المرجع السابق، ص23

[3] ينظر كارلوني وفيللو، المرجع السابق، ص105

على الرغم من الكشوفات التي توصل إليها النقد بهذا المنهج إلا أنه ظل يعتبر النص الأدبي وثيقة يثبت عقدة ما لدى مؤلفه، وهو ما جعل النص يخضع لمقولات جاهزة في علم النفس الذي وبدل أن يكون مبدأ الممارسة النقدية ومنتهاها أصبح وسيلة لإثبات نظريات علماء النفس، رغم الإقرار أن « في النص الأدبي من تكوين المبدع النفسي وحياته الشخصية ما فيه، في النص من ذات منتجه من شعوره ولا شعوره من سيرته ما فيه، لكن في النص أيضا من فكر منتجه، من وعيه من رؤيته ما فيه، أخيرا في النص أيضا من اللاوعي الجمعي والوعي الجمعي ما فيه »[1]. ويبدو والحال هذا أن دراسة عمل أدبي مجهول المؤلف يكاد يكون مستحيلا. ومن أجل تجاوز هذا التحيز لنص دون آخر، كان لزاما على المنهج النفسي أن يصحح طريقة تعامله مع العمل، ويبحث في موضوعه متجاوزا السطحية. « لذا فإن المنهج يقضي إذن بالعثور على المعنى الخفي لمرر مبهم من غلبة التفاهة، إن النقد في التحليل النفسي هو نقد للمعنى » [2]. ولا يستقيم البحث في قضية المعنى إلا بالاستعانة بأدوات خارجية كسيرة المؤلف، لكن دون اتخاذها عوامل ترسخ أحكاما مسبقة تجعل هم الناقد الوحيد هو إثباتها بالنص، لأن هذا سيجعل من النص الأدبي موضوع بحث من الدرجة الثانية، أو لنقل إنه سيغدو حقلا مساعدا لإثبات أحكام بنية مبيتة من طرف الناقد. فإذا سلمنا بأن« الممارسة التحليلية في جوهرها اختبار مبتكر للكلام والخطاب فلقد كان الأدب الشفهي أو المكتوب وقبل التحليل النفسي بكثير ممارسة لغوية قادرة على ابتداع حيز مميز على هامش المتطلبات الاعتيادية للتواصل» [3]، فإن هذا يقودنا إلى التسليم بأن ما تنصب عليه الدراسة في هذا المنهج هو الكلام أو الخطاب أو النص باعتباره لغة تحيل على زاوية ما من زوايا حياة صاحبه أو حياة المجتمع عموما. هذه اللغة التي تحمل الصورة الرمزية المحيلة على مضمرات في اللاوعي، بحيث تعتمد هذه اللغة في فك طلاسم هذا النص، فورود نص ما بهذه الكلمات دون أخرى وبهذه الجمل دون أخرى أمر يستحق أن يخوض فيه الباحث شرط أن لا تكون سيرة المؤلف هي العائق الذي يخرج البحث من إطاره النقدي الأدبي إلى إطار التحليل

(1) نبيل سليمان: المرجع السابق، ص28

(2) جان إيف تاديه: المرجع السابق، ص88.

(3) بيير ماركدو بيازي واخرون: المرجع السابق، ص60

النفسي، فيغدو النص بعد هذا المنعرج ذا خصوصية ذاتية وقيمة شخصية ترتبط بحياة المبدع، وهي القيمة التي أضحت مأخذا على دراسة الأدب وفق المنهج النفسي، لأنها غلطت الكثير من المهتمين بهذا المنهج تطبيقا أو إطلاعا. «لكن الذي أعلن الربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك كان هو العالم النفسي الفرنسي" لاكان"، إذ إنه يعتبر المؤسس لعلم النفس البنيوي. .. فاعتبر اللاشعور مبنيا بطريقة لغوية بمعنى أن البنية التي تحكم اللاوعي هي بنية لغوية في صلبها يعتمد على التداعي وغير ذلك من قوانين اللغة التي أسسها" سوسير". ...طبقا لذلك إذا كانت بنية اللاوعي بنية لغوية فإن الأدب يعتبر أقرب التجليات اللغوية إلى تمثيل هذا اللاوعي» [1] . هذا الطرح في الحقيقة يبدو أقرب من كل الطروحات السابقة التي أصر فيها أصحابها على جعل النص الأدبي مادة هامشية مساعدة لإثبات عقدة المؤلف التي تدينه غالبا بعدم التوازن والاستقرار النفسي. وإذا كان "لاكان" قد اتجه إلى اعتبار اللغة هي التجلي الأكثر قدرة على عكس اللاوعي فإن الأمور تعود بهذا إلى نصابها الصحيح، حيث «يعيد لاكان صياغة نظريات فرويد بلغة دي سوسير فيوحد بين عمليات اللاشعور والدال. ..فإذا كان فرويد قد نظر إلى الأحلام بوصفها المتنفس الرئيسي للرغبات المكبوتة فإن لاكان يعيد تفسير النظرية الفرويدية للأحلام بوصفها نظرية نصية فاللاشعور يخفي المعنى في صورة رمزية تحتاج إلى حل شفرتها، وصور الأحلام تخضع إلى عمليات تكثيف)تجمع صورا متعددة) وعملية إحلال لتحولات الدلالة من صورة إلى صورة مجاورة، يطلق لاكان على العملية الأولى مصطلح الاستعارة بينما يطلق على الثانية مصطلح الكناية.» [2] . ويقر لاكان انطلاقا من ذلك بالارتباط العميق بين ظاهر النص ممثلا في اللغة وباطنه ممثلا في اللاوعي، مما يفضي إلا أن كل نص فيه جانب معتبر وكم هائل من باطن مؤلفه. لكن هذا الإقرار لن يكون مسوغا لأن نقلب اتجاه المعادلة فنجعل النص وثيقة تثبت نظريات علم النفس بدل تطويع علم النفس للكشف عن خفايا النص. وقد نظر إلى اللغة باعتبارها

(1) صلاح فضل: مناهج النقد الأدبي، أطلس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 4 ،2005 ص 53 ،

(2) رامان سلدن :النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء الطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص132

رمزية مصبوغة بصبغة الفكر،« فهي بوصفها لغة تقوم بالتعبير عن انفعال معين، وبوصفها رمزية تشير إلى شيء وراء هذا الانفعال، أي إلى الفكرة التي يعد التعبير شحنتها الانفعالية» [1].

إن المفارقة بين هذا الطرح والطروحات الأخرى المستغنية عن اللغة أساسا في النقد إنما هو حاصل في تكريس البحث على النص والاشتغال عليه، باعتبار الناقد في هذا الموقف لا يبحث عن تشخيص الحالة المرضية لأن ذلك لا يفيده في شيء، إنما هو يبحث عن الجمال الذي يخلقه توازي لغتين؛ فأما الأولى فهي لغة اللاوعي التي تمثل الشحن المعنوي الذي تجسده عبقرية المبدع، وأما الثانية فهي لغة الوعي التي يتجسد فيها شعور المبدع ولاشعوره، «و يصبح تحليل الأدب من منظور نفسي مرورا بالتوازي بين بنية الوعي وبينة اللغة هو المدخل الصحيح للنقد النفسي» [2]. ويبدو جليا بعد هذا أن لا اعتراض على اعتماد علم النفس في نقد النص الأدبي اعتمادا لا يلغي خصوصيته الفنية الجمالية، بحيث يكون النص بفعل بنيته اللغوية هو الذي يوجه التحليل النفسي وليس العكس. فالمنهج النفسي «يرى أن التحليل النقدي علم ضروري للمعرفة والاستعمال ولكنه لا يتطلع إلا الشفاء ذلك لأنه يستخدم التحليل النفسي لكي يربط علما بفن، ولهذا فهو يبحث عن الأفكار غير الإرادية المشتركة تحت البنى التي يريدهاالنص [3]» ، هذه البنى التي لا يمكن أن تكون إلا بنى لغوية تكونت عن طريق القوانين الثلاثة التي تمثل مراحل تشكل النص الأدبي أو أي عمل فني آخر وفق المنهج النفسي، وهي قوانين: التكثيف، الإزاحة والرمز. حيث إن الانفعالات اللاواعية توجز في صور عن طريق تكثيفها ثم تزاح إلى صور لها شكل الرموز اللغوية المتمثلة في الكلمات والجمل التي« تعامل كأشياء أي كعناصر دالة في تركيبة الحلم الخاصة لم يتم استخدامها في المعنى الذي تحمله في اللغة» . [4]وما دام إنتاج النص الأدبي لدى فرويد نشاطا إنسانيا يشبه الحلم، فهو أيضا يمثل دالا ببنيته السطحية التي استخدمت فيها الكلمات لمعنى أو لمعان لم تكن تحملها في اللغة. على أن هذه الكلمات لا تخضع لمبدإ

(1) روبن جورج كولنجوود :المرجع السابق، ص270

(2) صلاح فضل: المرجع السابق، ص54

(3) جان إيف تاديه: المرجع السابق، ص102

(4) بيير ماركدو بيازي واخرون :المرجع السابق، ص68

الاختيار ذي علاقة الغياب والقائم على الاستدلال وفق المحور العمودي كما حدده سوسير. فاختيار كلمات بعينها في النص إنما هو متناسب مع بنية اللاشعور لدى المبدع، ولا يمكن لأخرى أن تحل محلها، كما أعلن الغذامي ذلك.[1]

3 .النص والمنهج الاجتماعي:

المنهج الاجتماعي من أهم المناهج النقدية التي استغلت من خلال تطعيمها بمناهج أخرى، وهذا إنما يدل على ما له من قدرة على احتواء النص الأدبي على أن النقاد قد عابوه بسبب اهتمامه المفرط بالسياق والتفريط في ما هو فعلا من صميم النص، إلا أن هذا المأخذ فيه الكثير من التجني. حيث إن النقد الاجتماعي لم يعتبر النص الأدبي وثيقة من الدرجة الثانية تعين على فهم وضع مجتمع ما عن طرق عكس ظروفه ومطالبه، بل تجاوز ذلك إلى إكمال ما يشوب واقع هذا المجتمع من نقائص، فالنص الأدبي هو ثمرة انعكاس الواقع في شعور مبدعه من خلال حياتها العملية وتفاعله مع الواقع في حدود واقعه الاجتماعي، حيث يختار الأديب عناصر من الواقع يبني بها نصه وفق نسق محكم وموجه بوعي واقع الجماعة فقد كتب كلود دوشيه في الصفحة الثالثة من كتابه النقد الاجتماعي قائلا « إن النقد الاجتماعي يستهدف النص أولا، وإنه لا يكون بهذا قراءة محايثة بمعنى أنه يأخذ على عاتقه مفهوم النص الذي أنشأه النقد الشكلاني، وأظهره بوصفه موضوعا له الأولوية في الدرس، بيد أن الغاية تختلف، لأن مقصد النقد الاجتماعي وإستراتيجيته يكمنان في إعادة المضمون الاجتماعي إلى نص الشكلانيين» .[2]

وإن كان هذا المنهج قد سقط أحيانا كثيرة في مطب إهمال النص، إلا أن حركته كانت دوما تسعى لجعل النص مبدأها وغايتها في الممارسة النقدية، «فليس للقراءة النقدية الاجتماعية أن نكون تطبيقا لبعض المبادئ على النصوص، ولا تطبيقا لوصفات جاهزة في متون نظرية توصلت إلى كل ما

(1) ينظر عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص 49

(2) جان إيف تاديه ، :المرجع السابق، ص136

يمكن قوله عن المجتمعات، وبالتالي عن النشاطات والنتاجات الثقافية وبصورة خاصة الأدبية منها» [1] . ولولا محاولة النقد الاجتماعي تجاوز أن يكون كذلك عن طريق توجهه للنص لأصبح من العبث أن نسميه منهجا في نقد الأدب، لأنه حينها سيكون فرعا من فروع علم الاجتماع أو وسيلة من وسائلة في دراسة وضع طبقة ما في المجتمع، وليس لهذه الممارسة علاقة بالأدب وجماليته مطلقا. لكن الأمر لا يلغي أن تستغل نظريات حقول معرفية متاخمة في دراسة الأدب إن كان المستهدف هو النص، «فبين علم اجتماع الظاهرة الأدبية الذي يتعلق بالبدايات(شروط إنتاج المكتوب) وعلم اجتماع التلقي والاستهلاك الذي يتعلق بالنهايات (القراءات والانتشار والتأويل) نجد أن النقد الاجتماعي يستهدف النص ذاته، باعتباره المكان الذي يتدخل فيه ويظاهر طابع اجتماعي ما.... غير أن الابتعاد الجزئي لعلمي اجتماع الظاهرة الأدبية والتلقي بمعناها الدقيق عما هو جوهري جعل النقد الاجتماعي قادرا على احتوائها دون الإضرار بهما كثيرا، على الأقل على مستوى المصطلح المستعمل، فأهمية النص كافية لجذب المحددات والنتائج واحتوائهما ضمن قراءته »[2]. فما دامت الظاهرة الأدبية وهي مولد النص الأدبي ترتبط بذات المبدع، المرتبطة هي الأخرى بوعي أو بغير وعي بالجماعة، فإن ربط هذه الظاهرة الأدبية من جهة إبداعها بعلم الاجتماع أمر مشروع، ومادامت هذه الظاهرة تتوجه رأسا لتحقيق وجودها بإحداث أثر ما في نفس المتلقي فإن علم اجتماع التلقي جانب له وجه مشروعية أيضا. لكن ما بين العلمين هو المجال الذي يشتغل النقد الاجتماعي عليه، والذي يتعذر بغيابه الحديث عن ظاهرة أدبية، أو عن عملية استهلاكها. إن النص في هذا الموقف هو المنطلق إلى فهم الظاهرة الأدبية على مستوى إنتاجها أو تلقيها. إضافة إلى أنه المستهدف بشكل ما في النقد الاجتماعي، فهو« واحد من العناصر الرئيسية لمعرفة الواقع. ..إن السعي الذي يرمي إلى اكتشاف ما في النص الأدبي من قيمة ومن قدرة معرفية له وبالتأكيد وجه آخر من لذة النص »[3]. على أن الخوض في قضايا القيمة والقدرة المعرفية في النص هو ما كان يضع الدراسة النقدية على منعرج الموت، حيث اتجه أغلب

(1) بيير ماركدو بيازي واخرون :المرجع السابق، ص168

(2) بيير ماركدو بيازي واخرون، المرجع السابق، ص187

(3) المرجع نفسه، ص196

المهتمين بهذا المنعرج إلى الميل به نحوالخارج كل الميل، مستلهمين هذه الممارسة النقدية المتعسفة من فكرة أن« الأديب الذي ينتمي إلى طبقة عمالية مثلا يعبر عن طموحات هذه الطبقة التي ينتمي إليها. وهذه الطموحات ليست فردية بل جماعية، تمثل طموحات هذه الطبقة. وهكذا فإن الأدب ليس له فضل الإتيان بالأفكار بل له فضل صياغتها في جنس أدبي. إن تفسير الأدب على هذا النحو لا يعنى بحياة الأديب بل يعني بمضمون الأدب» [1]. وبالرغم من أن هذه الفكرة في ملمحها العام هي فعلا جوهر المنهج الاجتماعي، فالنص انعكاس لما ترومه طبقة العمال، والأديب يلتزم فيه بهذه القضية، إلا أن فضل الصياغة في جنس أدبي ما هو ما يعزى إلى الأدب الحق، وهذا ما يجعلنا نقول إن المنهج الاجتماعي لم يهمل شكل النص ومادتها، كما نص صراحة على أهمية الموضوع. ولا يخفى أن الجنس الأدبي هو في جانب منه قائم على اللغة، فالأفكار والمشاعر التي يعج بها نص ما تتحد مع الأسلوب في غير انفصال للتعبير عن الواقع. إن الفصل بين الشكل والمضمون قضية بث فيها النقد الاجتماعي، حيث ومهما بدا مضمون النص حاملا لقضايا الطبقة العاملة ملتزما بعكس أهدافها، إلا أن هذا المضمون يضل عقيما ما لم يؤيد بالأسلوب الذي يحمله ويبرره، حيث تستخدم اللغة استخداما يتجاوز الأداتي إلى الجمالي، إذ «لا يحتوي النص على أشياء واضحة لم يستطع أحد أو لم يشأ أن يراها، فالنص هو أيضا لغز يحدثنا عن الاجتماعي والتاريخي من خلال ما قد يبدو عنصرا جماليا أو روحيا أو أخلاقيا فحسب، أما معرفة إلى أي حد يتعمد المؤلف ذلك أم لا فأمر ثانوي، فالنص وحده هو المهم» [2] ، بغض النظر عن القيمة الموضوعية التي يناشدها النقد الاجتماعي، والتي غالبا ما تكون نابعة من الجماعة ومتجهة إليها، فإن التجلي المادي– وهو جوهر هذا المنهج -يبقى ملحا في احتلال مساحة مهمة من الاهتمام النقدي. حتى إن فكرة البنية التي صدحت بها المناهج النصية هي مغالطة أخرى من المغالطات التي تجعل النص وثيقة من الدرجة الثانية في المناهج السياقية، ذلك أن فكرة البنية كانت متضمنة في مبادئ النقد الاجتماعي، حيث قد« قدم ماركس وحقق منهجا جديدا للمعرفة، حين نظر

(1) محمد صايل: قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1 ،1991 ص 101.

(2) بيير ماركدو بيازي واخرون :المرجع السابق، ص190

إلى الرأسمالية بوصفها نسقا محددا، بنية تسمح بكشف جوهر تعدد العمليات الاجتماعية وبناء نموذج للمجتمع الرأسمالي، إنه عمليا قد وضع أساس مبادئ التحليل العلمي الرئيسية للبنى الاجتماعية المعقدة، وفي هذه النقطة فإن البنيويين لا يعارضون ماركس بل يجعلون من أحد جوانب نظريته مبدأ مطلقا، وهو المبدأ الصوري، بناء النسق، منطق الذهن»[1]، بهذا فإن الأعمال الأدبية «ذاتها تتميز بأبنية دلالية كلية، وهذه الأبنية تختلف من عمل لآخر، وهو ما يفهم من العمل الأدبي في إجماله، ويمكن أن نجد تناظرا بين بنية الوعي الجماعي من ناحبة والبنية الدلالية من ناحية أخرى، كأنهما حلقتان يمكن لهما الالتحام، بمعنى أننا في قراءتنا للأعمال الأدبية فإننا نتحول من جزء لآخر في العمل الإبداعي، وعندما ننتهي من القراءة تتكون لنا صورة عن بنية الدلالة الكلية»[2].

إن بنية الوعي الجماعي تتبلور لتنتهي إلى ما يمثل المضمون في العمل الأدبي والذي هو بينة دلالية، وتكون كل محاولة لدراستها عن طريق وجهيها: الدال والمدلول، وإنه لمن النافلة القول بأن وجود طرف من هذه الثنائية يستدعي الطرف الثاني. وإن سلمنا مع هذا المنهج أن المدلول اجتماعي دون نقاش، فإن واقع النص يفرض علينا أيضا أن نسلم بأنه دال لغوي بحت، ولعل هذه النقطة كانت المنطلق الذي سعى به غير المتشددين إلى الربط بإلحاح بين السوسيولوجيا وعلم النص، قصد جعل النص الأدبي يحتفظ بجدواه في تناول الأعمال الأدبية، فنشأ « علم الاجتماع النصي الذي يفيد من معطيات علمي النص والسوسيولوجيا على وجه التحديد، لكي يجعل المقاربة السوسيولوجية أكثر ارتباطا بالوسيط الحقيقي الفعلي بين الأدب والحياة، هذا الوسيط الفعلي هو اللغة، لأن اللغة هي مادة الأدب، ومادة التواصل في الحياة. فاللغة إذن من منظور علم اجتماع النص الأدبي هي المرشحة لأن تكون الجسر الحقيقي الذي يمعن التحليل النقدي فيه» [3]، على أن هذه الميزة حين نتقدم بها لتكون محل الاهتمام لا تجعل اللغة منغلقة على نفسها، إنما هي عنصر هام في الخطاب الذي لا ينبغي له أن يبتعد عن خطاب الحياة.

---

(1) ت. أ .ساخاروفا: المرجع السابق، ص 168

(2) صلاح فضل: مناهج النقد الأدبي، ص41

(3) المرجع نفسه، ص43

ثانيا– سلطة النسق بين سياق النص وحدود القراءة النسقية:

1. تحول المنهج بين جدلية السياق والنسق:

لم يكن من المنطق في شيء أن تتحرك الأرضية التي يقوم عليها النقد والخلفية التي يستند إليها دون أن يتأثر بهذه الحركية وذلك بفرض العلاقة المثبتة سابقا. لقد تحول النقد عن المناهج السياقية فتراجعت سلطة السياق أمام سلطة النص بعد تظافر أسباب عديدة منها ما ارتبط بطبيعة المناهج السياقية ومنها ما فرضته الحداثة الغربية ومنها ما امتازت به المناهج الجديدة:

أ. تراجع الفلسفات المهيمنة قبل الفلسفة المادية، بحيث انحسرت مجالات الاعتداد بها، كالوجودية والماركسية بسبب عدم تمكنها من الوقوف في وجه عواصف العقل البشري الذي لم يعد يقتنع بالعرض الخجل والمناقشة السطحية التي تفضي إلى تعليق أحكام من باب جعلها من المسلمات، أو البث فيها بسطحية وسذاجة تدفع بالنقد إلى فقدان المصداقية العلمية.

ب. شيوع التفسير المادي: القائم غالبا على التجريب حيث كثرت وعلت الأصوات المنادية بضرورة اعتماد الدقة والموضوعية في كل مجال يسعى ليكون علما مقنعا بعيدا عن الانطباعية التي غالبا ما تكون الأحكام التي تنتهي إليها غير مؤسسة على موضوعية يكون موضوع الدراسة فيها صاحب السلطان الأعظم، إنما تستند إلى ذاتية المؤلف التي أصبحت تعدم النص بدل أن تطلب له الحياة، وطالما أن العلوم التجريبية أصبحت قائمة على رصد جزئيات المادة موضوع الدراسة بملاحظة تركيبها ونسقها العام، الذي يجعل منها بنية واحدة تدرس بالتركيز على العلاقات الداخلية لها، فإن الفكر النقدي استوحى كعادته هذه الفكرة، فاعتبر النص الأدبي مادة متماسكة، يحكمها نسق لغوي مغلق، تحقق دراسته الموضوعية المرجوة، وترفع حيز الاشتغال باعتباره الوثيقة الأولى والوحيدة التي تجيز مشروعية النقد الأدبي.

ج. الدعوة إلى إنكار الذات وإلغاء فعاليتها: خاصة بعد الخسائر التي تسبب فيها الإنسان في العالم بسبب الحروب، فكانت الدعوة إلى قتله وهجر الافتتان به وتجريده من سلطته ردة فعل مناسبة لما نجم عن إعلاء شأنه، وأصبح العقل يسلم بأنه ينبغي أن يدرك الموضوعات لأنها موجودة ضمن شبكة علاقات تمنحها بنية مستقلة، وليس لوجود الذات المدركة. فالموضوع أصبح مدركا لأنه موجود يحمل في ذاته خصائص تثبت وجوده، ولم يعد مدركا لأن هناك قوة خارجية فرضت إدراكه.

د. اعتبار النص الأدبي وثيقة من الدرجة الثانية: وهي مغالطة فيها الكثير من التجني بسبب سوء فهم المناهج السياقية، أو سوء التعامل معها، حيث انزلقت الممارسة النقدية في إطار هذه المناهج وراء تغييب فعالية النص، فبدل جعله بؤرة الدراسة وهدفها وتسخير السياق الذي لا ننكر جدواه في هذه المهمة، حدث العكس، حيث تراجعت درجة الاهتمام بالنص؛ وبدل أن يتبوأ الدراسة ويحتل أكبر مساحة فيها، انحسر في حيز بالكاد يبدو ذا قيمة، الأمر الذي جعل منه وسيلة لتبرير وإثبات آخر ما توصلت إليه نظريات حقول معرفية متاخمة للنقد، فانعكس بذلك اتجاه الدراسة.

هـ. النظرة الأحادية: وهي نظرة تجعل التعامل مع النص موجها ومقيدا، لتضع بذلك حدا لحياته بعد أن تمنحه تفسيرا واحدا، مستقى من خلفية السياق، وماذا تساوي حياة المؤلف في مقابل حياة النص، والأكيد أن النقد لا يرضى بأي حال أن يمنح أي عنصر من عناصر العملية النقدية الأولوية على حساب النص، لذا اعتبر موت المؤلف« نقلا للنص من دنيا الزوال إلى عالم الخلود» [1]، فكان المبدأ الأول للنقد في تحوله إلى الداخل هو فك ربقة النص الأدبي من قيود القراءة الخارجة التي تمارس بشكل فضيع سلطة توجيه النقد وجهة لم يكن مفهومه الحق يرضاها في كثير من الأحيان.

[1] عبد الله الغذامي: ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح،ط2 ،1993، ص205 .

و. اعتماد الأحكام المسبقة الجاهزة: حيث أصبح الناقد يواجه النص وهو يبيت نية إصدار أحكام مؤسسة على خلفيات سياقية، تسعى إلى البحث في النص عما يؤيد أو يؤكد هذه الأحكام، مما يعني أن النصوص أصبحت فعلا وسيلة لغاية أخرى من جهة، ووثيقة من الدرجة الثانية من جهة ثانية، ومقيدة باتجاه سياقي من جهة ثالثة[1]

ز. الثورة اللسانية التي أعلنها دوسوسير والتي قلب بها كل المفاهيم السائدة، وحول اهتمام النقاد إلى الاهتمام باللغة ودراستها لذاتها دراسة علمية من خلال نظامها القائم على الاختلاف وبنيتها المكتفية بذاتها والمنقطعة عما هو خارجها.

لقد جعلت هذه العوامل إشكالية النقد تبدأ من خلال جعل النص ممزقا بين طرفي ثنائية النسق والسياق، «كقطبين ممغنطين يتبادلان قوة الشد دفعة واحدة: النص الداخل / الخارج على أن تقوم بينهما منطقة عسيرة التحديد تقوم بفعل التنافذ "osmos" تتفاوت سماكتها وكثافتها من نص لآخر »[2] وفيها يجد الناقد نفسه في حرج بين المنطقتين يصعب عليه الفصل بينهما، وهي في الحقيقة منطقة النص الذي هو «في أبسط مظاهره كلام، ولأنه كذلك وجدت علوم اللسان إليه سبيلا والنص الأدبي إبداع فردي، ولأنه كذلك وجدت العلوم المهتمة بالأفراد طريقها إليه. .. والنص الأدبي يبدعه فرد منغرس في الجماعة، ويتجه به إلى مجموع القراء، لذلك تناوله علم الاجتماع بالدرس. .. وهكذا إلى آخر العلوم الإنسانية علما علما، لكل منها طريق تسلكه إلى الظاهرة الأدبية فتمتحن مناهجها عليه»[3] . وبفرض هذه الطبيعة تكون كل محاولة للتركيز على جانب إقصاء تعسفي لبقية الجوانب. وإذا كان هذا حال النص منظورا إليه من خلال سياقه فما يكون حاله حين يضاف إلى هذا كله المنظور النسقي ؟ إذ كما اعترفنا للنص بامتلاكه شيئا من التاريخ وشيئا من نفس مبدعه وشيئا من بيئته ومجتمعه لابد والحال هذا من الاعتراف بشكله وبنيته ثم قارئه كما سيتبين لاحقا، «فإذا كانت القراءة السياقية قد يممت وجهها شطر الخارج تحاور حقوله المختلفة مستفيدة من

(1) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 31 ،32

(2) حبيب مونسي، نقد النقد . المنجز العربي في النقد الأدبي . دار الآداب، 2007، ص 144

(3) حسين الواد: في مناهج الدراسة الأدبية، دار شراس للنشر والتوزيع، تونس،1985 ، ص37

معارفها ،التي يعززها البحث الفلسفي والتاريخي والاجتماعي والنفسي محاولة أن تبقي باب التذوق والتأثر مفتوحا على الداخل، حتى لا يغيب النص كلية في ركام الفرضيات والتصورات. فإن القراءة النسقية ستوكل لنفسها مهمة الغوص في مجاهل عالم مغلق تقر بوجوده واستقلاله فتعطيه سمات الكائن الحي »[1].

لقد كان التحول المنهجي نحو النص مجازفة أغرت العلمية النقاد بخوضها، سيما وأن قصور النقد السياقي بدا واضحا بعد الإفراط في التوجه نحو الخارج، في حين يقدم النقد النسقي بديلا مقنعا يبدو أكثر ارتباطا باللغة والنص، الذي « تجاوز هذا الخارجي، ومن ثم فقد تحرر منه واستقل بوجود جديد ينبني عليه عالم جديد، أي واقع مبني كمناهض للواقع المعطى، ومن هنا فإنه ليس ثمة نص كامل لأن ليس هناك واقع كامل» [2] ، بالتالي فإن الخارج إضافة إلى كونه يؤثر في موقف الناقد من النص، فهو يفرض نفسه بشكل أعقد حين لا يلزم هذا الأثر وجها واحدا، بل تتغير أبعاده حسب معطياته، مما يجعل سلطة السياق فاعلة– وإن سلمنا بأن سلطة النص فعالة -إذ لا يمكن أن تتلاشى حين الدعوة إلى البحث في مقومات النص الأدبي واكتشاف خصائصها الجمالية التي تتأسس بشكل بديهي في حدود الزمان والمكان اللذين يسود فيهما ذوق عام خاضع عموما للمناخ الفكري السائد، والذي يسفر عن نص ذي خصائص أسلوبية، تتضمنها قوالب لغوية تمثل التجلي الوحيد القابل للممارسة النقدية [3]. وإذا كان النص من منظور النقد النسقي لا يوجد « إلا من خلال حضوره كدال، لأن حضور المدلول فيه إمكانية قرائية غيابية تتأسس من القارئ بناء على أعراف الجنس الأدبي وسياقات دلالاتها الكبرى، وهي دلالات تسمو فوق مستوى الدلالة الصريحة للنص » [4]، فإن اللغة ودون شك هي المادة التي تبدأ منها الدراسة النقدية. وهذا المنظور النسقي يبين «مجمل العلاقات البنائية التي تتجلى من خلال تعبير لغوي. ..بيد أنه يتحتم حين استخدام مثل هذا المدخل وإلى جانب العناية

(1) حبيب مونسي، المرجع السابق ص 145

(2) عبد الله الغذامي: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2، 2006، ص 112 -113

(3) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 33

(4) عبد الله الغذامي: المرجع السابق، ص 56

بالبنى والعلاقات الداخلية للنص أن نولي اهتماما خاصا لما يماثل ذلك مما يقع خارج النص باعتباره موضوعا جديرا بالبحث، ذلك أن جزءا من البنية الفنية الواقع خارج النص يعتبر مكونا فعليا وأحيانا شديد الأمية من مكونات الكل الفني. وهو يتميز بالطبع عن الجزء النصي بالحركة وعدم الثبات» [1]. وبهذا المنطق النقدي الذي يسعى للقبض على النص في كل لحظات التفلت والتمنع، يرفض هذا القصور ويتبرم منه، حيث« لا يجد الناقد النزيه الآن ما يختاره، فالمناهج التقليدي لم يفسر شيئا إطلاقا إذ كل شيء عنده مفسر مسبقا مادام الأدب من أمر الغيب يعرف بالبداهة ويدرك دونما سؤال، والمنهج النفسي لم يفسر بدوره شيئا إذ هو لا يوفق إلا بمخلفات غثة للتجارب الفردية، وهي مخلفات لم تضع يوما في الأدب أثرا واضحا. والمنهج الاجتماعي يعد بالكثير ولا ينجز إلا القليل، إذ هو يمسك بحسابات لا يمتلك حق التصرف فيها. و أما المنهج الهيكلاني فيكشف عن تركيب لا يعرف من أين جاء ولا يدري لماذا أحدث في القارئ انفعالا » [2]. فالقصور المنهجي عن الوفاء للمقولات التي تقوم عليها المناهج لم يكن سياقيا فقط إنما نسقيا، بسبب خطاب الإقصاء الذي تملك أصحاب الاتجاهات النقدية. وخطاب الإقصاء هذا ليس مرتبطا بالنقد الأدبي فقط، إنما هو امتداد لما يعرفه الخطاب الفلسفي في الفلسفة الغربية. فما انفك الفلاسفة يقصون مقولات بعضهم بعضا والنقاد في إثرهم يتأرجحون معهم بين إقرار قضية وإقصاء نقيضها ثم سرعان ما يثبت قصور الأخيرة فتعود لتستعين بالمقصاة، وكل متمعن في تاريخ «الفلسفة الغربية عن بعد قادر على أن يرصد بسهولة شديدة أن ذلك التأرجح بين القطبين كان يتم وفق توازن لا تخطئه العين، فالميل نحو قطب الداخل سرعان ما يولد اتجاها معاكسا يقترب من قطب الخارج، والذي سرعان ما يولد هو الآخر عودة إلى القطب الأول في حركة مكوكية مستمرة من هذا إلى ذاك » [3]. وإذا كان الحال كما هو ظاهر فإن هذه الحركة المكوكية للفلسفة والنقد الأدبي بعدها لهو الدليل على تكامل الداخل والخارج، وحاجة الأول للثاني وقصور الثاني دون الأول، فعلى الصعيد النقدي «أكد الدارسون أن الجهل بالسياق الأدبي الخاص بالنص

(1) يوري لوتمان: تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، تر محمد فتوح أحمد، دار المعارف،القاهرة، 1995،ص51

(2) حسين الواد: المرجع السابق، ص48

(3) عبد العزيز حمودة: المرجع السابق، ص97

يسبب أخطاء فادحة في التفسير، كما أن عزل النص عما سواه من النصوص يحول دون تأسيس نظرية شاعرية له تدخله مع ما يماثله من النصوص وتوجه شفرته نحو سياقها الفني، الذي يحول النص من عمل مغلق إلى حركة دائمة التوثب» [1]. إن الممارسة النقدية قد أثبتت غير مرة أنها تحتاج إلى إلغاء خطاب الإقصاء وضرورة تبني خطاب نقدي تكاملي سماه بعضهم نقدا مثاليا وسماه بعضهم حواريا وأطلق عليه آخرون بنيويا تكوينيا. .. ولكنه في كل حالاته لابد أن يتبنى نظرة تكاملية بين الداخل والخارج، فلم يعد مجديا الفصل بين الداخل والخارج، خاصة أن «أي فكر أو أثر إبداعي لا يكتسب دلالته الحقيقية إلا عند اندماجه في نسق الحياة أو السلوك، زد على ذلك أن لا يكون السلوك الذي يوضح الأثر هو غالبا سلوك الكاتب نفسه، بل سلوك الفئة الاجتماعية التي ينتمي إليها الكاتب بالضرورة » [2]، ولم يعد مقنعا أن ينظر للأدب منفصلا عن صاحبه ومجتمعه ولا أن ينظر للغة منقطعة عنهما، إن النقد في هذا المقام يبشر بميلاد المناسبة بين أطراف ثنائيات طالما تصارعت، ولكن أمرا كهذا لا يتحقق « إلا إذا ظهر الأدب والمجتمع في منظور لغوي » [3]، فيكون لزاما على الناقد أن يستثمر السياق ومعطياته التي تعمل كموجهات للكشف عن البنية الأولى ثم أن يعمد إلى اللغة فيفك شفرتها فهما وتفسيرا، فتتوضح بالفهم « البنية الدلالية البسيطة نسبيا والمحايثة للأثر الأدبي، ومن مخاطر البحث في هذه المرحلة الأولى اكتشاف عدد من البنيات الدلالية في الأثر الأدبي الواحد بدل دلالة جزئية، ومهمة الباحث الانتباه إلى البنية القادرة على إقامة علاقة شاملة أو قريبة من الشمول بينها وبين الأثر الأدبي كما ينبغي للباحث في مرحلة الفهم هذه أن يمتنع عن إضافة عناصر دخيلة على النص أو دلالات غير منتزعة من النص ذاته» [4]. وبهذه العملية تكتمل عملية الفهم، التي تظل منقطعة عن الخارج لأنها تعتمد دراسة النسق باعتباره بنية مغلقة لكن التكاملية تفرض نفسها حين

---

(1) عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، ص29

(2) محمد نديم حشفة: تأصيل النص، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1 ،. 1997، ص09

(3) بيير زيما: المنهج الاجتماعي، تر عايدة لطفي، مر أمينة رشيد. سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات والنشروالتوزيع، القاهرة ،ط1 ،1991، ص172

(4) محمد نديم حشفة: المرجع السابق ،ص 10.

يتجاوز البناقد الفهم إلى التفسير، فعملية « الفهم أو الدراسة الظواهرية للنص تكون مجردة من أي معنى، إذا لم تؤد إلى عملية التفسير أو الدراسة التكوينية للنص، فالفئة الاجتماعية ومفاهيمها الثقافية هي التي تفرض نفسها على الكاتب وليس العكس»[1]. والتفسير من حيث هو عملية مختلفة عن الفهم لكنها مكملة لها« مهمتها إقامة العلاقة بين الأثر الأدبي والواقع الخارجي » [2]. أما ما جاءت به اللسانيات والبنيوية بالتهليل والتبشير فهو تقليعة من تقليعات النقد التي تصخب وتضج ثم ما تلبث أن يظهر عجزها. فالاعتماد على اللغة وحدها من حيث هي نسق مغلق وضع النقد في مأزق جديد لأنه سرعان ما تأكدت الحاجة للسياق، إذ كل « نص مكتوب في لغة محددة في زمان ومكان معينين وكتبه كاتب ما، فكل نص له تاريخه أو خارج نصه، ولنكرر ما أكده لوتمان: إن مجمل الشفرات الفنية المحددة تاريخيا التي تجعل من النص نصا مفهوما ترتبط بمجال العلاقات خارج النصية، وهذه العلاقات علاقات حقيقية تماما» [3]. ومنه فكل محاولة لاعتماد أحدهما ستبوء بفشل أثبته مسار النقد عبر مختلف محطاته، لأن « العلاقة بين السياق والشفرة متشابكة عضويا فلا وجود لأحدهما دون الآخر، فالقصيدة تستمد وجودها من الشعر، والشاعر وهو يكتب قصيدته يضع نفسه في مواجهة مع كل سالفيه من الشعراء ومع الشعر المخزون في ثقافته. .. والنص يوجدد هويته بواسطة شفرته (أسلوبه) ولكن هذه الهوية لا تكون بذات جدوى إلا بوجود السياق، فالسياق ضروري لتحديد الهوية، كما أن السياق لا يكون إلا بوجود نصوص تتجمع على مر الزمن لينبثق منها السياق وهذا يعني اعتماد السياق والشفرة على بعضهما لتحقيق وجودهما » [4]، ومتى ما توصل الناقد إلى الخروج من تلك الجدلية العقيمة (سياق /نسق) سيكون قد خطا خطوات جادة إلى التكامل في فكره النقدي.

2.النص وثورة اللسانيات:

---

(1) المرجع نفسه، ص14

(2) محمد نديم حشفة: المرجع السابق، ص11

(3) تودوروف كنت وآخرون: القصة، الرواية المؤلف، تر خيري دومة، مر سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر ولتوزيع ،ط1997،1 ص66

(4) الغذامي: المرجع السابق، ص 13- 14

لقد تمكن سوسير بثورته في علم اللغة أن يصنع الثورة التي هزت ثقة النقاد بكل الدراسات النقدية التاريخية بعدما أسس لعلم جديد قابل فيه بين ثنائيات واللغة والكلام، المحور الثابت والمحور المتطور، النموذج القياسي والنموذج النسقي، والصوت والمعنى، فاللغة جماعية مركوزة في الذهن الجمعي وأما الكلام فهو استخدام فردي للغة [1]، وما يحقق وجودها هو نظام الاختلافات فكل علامة لغوية إنما هي موجودة لأنها تختلف عن غيرها. واللسانيات مع دوسوسير « لا تعرف سوى الأنساق المجردة من الدلالات الخاصة التي لا تتحدد إحداها إلا باختلافها بالنسبة إلى الأخريات وسواء كانت هذه الوحدات مميزة بصحة كوحدات التلفظ الصوتي أو دالة كوحدات التلفظ المعجمي فإنها وحدات تقابلية، فلعبة التقابلات وترتيبها داخل وحدات قابلة للعزل بالتحليل هو ما يحدد مفهوم البنية في اللسانيات» [2]. وقد اشتغل البنيويون على هذا النقد فاهتموا بتتبع التغيرات الصوتية والدلالية على المحور الاستبدالي والتسلسلي الأفقي للكشف عن العلاقات الناشئة من هذه التغيرات، فالمعنى يحضر إذا عن طريق هذه العلاقات الناشئة عن الاختلاف، إلا أن مناهج ما بعد البنيوية خالفت هذا الطرح في معظمه لأن التسليم بمبدأ سوسير حول تحقق معنى حاضر بحضور العلاقة مع بقية العلامات قد يحيل إلى تثبيت معنى واحد للعلامة[3]. ولئن كان البنيويون قد اشتغلوا وفق هذا المبدأ فإن جاك دريدا يعتبر « حضور المعنى غير قابل للتحقيق بمقدار ما تحيل كل إشارة بلا انقطاع إلى الدلالات السابقة واللاحقة، محدثة هكذا تفتيتا لحضور المعنى ولتماثله بمعنى آخر: ليس المعنى حاضرا أبدا لأنه يكون قد بات دائما مرجأ في حركة يسميها دريدا إرجاء، هذا الإرجاء ملازم لكل اختلاف يزعم تحديد هوية العلامة » [4]. للعلامة إذا معنى متشظ لا يتحقق أبدا من وجهة نظر تفكيكية.

إن اللغة إذن حسب سوسير يجب أن تكون موضوع الدراسة لأن لها نظاما ذاتيا يجعلها قارة، في حين إن الكلام مقصى من الدراسة بسبب فرديته وعدم ثباته. ثم انتخبت الجملة من حيث هي

---

(1) ينظر محمد عزام، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003،ص 38

(2) بول ريكور: من النص إلى الفعل ،تر محمد برادة وحسان بورقية،عين للدراسات والبحوثالإنسانية والاجتماعية ،ط1، 2001، ص 112-113

(3) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 90

(4) بيير زيما: التفكيكية، ص75 -76

بنية منطقية تحكمها علاقات نحوية لتكون موضوع اللسانيات. ولما كان المعنى محصلة التفاعل بين المرسل والمرسل إليه في موقف تواصلي، فقد أبعد أيضا – شأنه شأن الكلام -بدعوى أنه غير قار أيضا. ووفقا لهذا الطرح فقد أبعد الخطاب أيضا واعتبر موضوعا غير شرعي من حيث هو استعمال الذات للسان بغرض التعبير والتواصل. وعلى الرغم من هذا الطرح الذي بدا لأول وهلة مقنعا، إلا أن الأمر قلب على أوجه عدة فكانت أول معارضة لهذه الانطلاقة السوسورية من رفض باختين وجاكبسون فكرة فردية الكلام وارتباطه بذاتية المتكلم، والتي أقصيت من الدراسة فمادامت اللغة مجموعة علامات تتمتع بنظام خاص مركوزة في الذهن الجمعي[1]، فإن الكلام والنص الأدبي يقفان على خط واحد وفي طرف واحد، إذ بات من المسلم لسانيا أن الكلام «نتاج للتفاعل بين فردين منظمين مجتمعيا. .. وهو مستقى من الأدلة المجتمعية» [2]، مما يجعله استخداما للغة يقابل النص الأدبي، فتقابل اللغة الأدب، ويقابل الكلام النص. ومن هذه النقطة يكون الكلام مادة دراسة خصبة. ولو اتبعنا تلك الأوليات السوسورية التي تبناها البنيويون « لما كان بالإمكان أن يصبح الخطاب موضوعا للتحليل العلمي: أولا لأن التحليل العلمي لا يكون في لسانيات دوسوسير إلا للملفوظات التي تتجاوز الجملة .فالجملة هي الوحدة الأخيرة والقصوى لعلم اللسانيات، في حين أن الخطاب لا تقل وحداته عن الجملة الواحدة، فهو نسق متكامل من مجموعة مترابطة من الجمل»[3].

إن هذه الثورة اللسانية قد غيرت كثيرا ملامح النقد الأدبي من خلال ثنائية (دال / مدلول) فسوسير يرى « أن الكلمات هي مجرد علامات أوإشارات للأشياء،وأنها تحتوي شيئين معا: (الدال)و(المدلول) والعلاقة بينهما اعتباطية بخلاف العلاقة الرمزية التي تفترض سببا »[4]، لقد اعتبر سوسير العلامة وحدة ثنائية المبنى تتكون من وجهين لا ينفصلان وهما الدال والمدلول، وأن الأول صورة سمعية تستدعي الثاني بوصفه صورة ذهنية أو مفهوما، وانطلاقا من هذا النموذج قدم جاكبسون مخطط

(1) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 89

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص52

(3) عبد السلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاب ،الشبكة العربية لنشر الأبحاث ،ط1، 2008 ،ص 24

(4) محمد عزام، المرجع السابق، ص 38

الوظائف الستة التي يتضمنه الموقف التواصلي [1]، ولا يخفى احتفاء النقد السياقي بالوظيفة الانفعالية –المرجعية، لاهتمامه بالمرسل (المؤلف) والمرجع (السياق)، لكن الأمر تجاوز هاتين الوظيفتين مع بداية البذور الأولى للبنيوية. حيث أصبحت الوظائف ستة تحددها عناصر العملية التواصلية(انفعالية "مرسل"، إفهامية" مرسل إليه"، مرجعية" سياق، شعرية "رسالة"، انتباهية" اتصال "،ميتالسانية " سنن"). وتهيمن عليها الوظيفة الشعرية، وتتراجع وبشكل كبير الوظيفة المرجعية « فعندما تحاصر حركة مرجعية الإشارة من طرف النص تكف الكلمات عن الإمحاء أمام الأشياء وتمسي الكلمات كلمات لذاتها» [2]. في حين أن مناهج ما بعد البنيوية ركزت على مجموع الوظائف التي تتحقق بالبنى اللغوية للنص. حيث « لا تكتفي الكلمات في أي نظام لغوي تاريخي بتسمية الأشياء وتمييزها، بل إنها تتعدى ذلك إلى إعادة إنتاجها، إنها تستحضر في الذهن بحضورها فيه وهذا الوجود حتى وإن كان غائبا عن العيان يتمثل على شكل صورة ذهنية على شكل مقولة وتصورات ومفاهيم. ..وعندما نقول إن اللغة تعيد إنتاج العالم، فإننا نعني بذلك أن الإنسان عندما يتكلم يعيد في خطابه إنتاج ما حدث وإنتاج تجربته الذاتية لما حدث، أما المستمع إليه فيدرك أولا الخطاب ويدرك من خلال ذلك الخطاب ما أعيد إنتاجه » [3]، وبهذا ينظر للخطاب من ثلاثة زوايا ؛ فأما الأولى فهي لذاته من حيث هو ملفوظ أو بنية كبرى دالة قد يكون جملة أو أكثر لهاا نظام لغوي يحكمه، وأما الثانية فهي من جهة المتكلم حيث يكون الخطاب مصورا للواقع المستقر في ذاته، وأما الثالثة فهي من جهة المستمع حيث يعد الخطاب إعادة أنتاج للواقع بطريقة ما. [4]

إن علاقة الألفاظ بمسمياتها علاقة اعتباطية، واختلاف البشر دليل ذلك. و «اللغة ليست مدونة تعطي تسمياتها الخاصة لمقولات توجد خارج اللغة.[5] » ولو كان الأمر غير ذلك لاتفق البشر

---

(1) رومان جاكبسو: قضايا الشعرية ،تر محمد الولي ومبارك حنوز، دارتوبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1988،1ص31

(2) بول ريكور: المرجع السابق، ص 108

(3) عبد السلام حيمرالمرجع السابق: ، ص19

(4) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 92

(5) جونثن كيللر: نظرية الأدب ،تر خميسي بوغرارة، مخبر الترجمة ،جامعة منتوري قسنطينة ،2007، ص 54

على مفاهيم وأشكال واحدة. لكن اختلافها دليل أسبقية اللغة. وقد انطلق البنيويون من هذه الفكرة قاطعين الصلة بين النص الأدبي وعالم الموجودات، فاعتبروا النص لغة لها كينونتها المستقلة والتي تسبق بوجودها العالم، بل إنها لا تحقق وجودها إلا من خلال نظامها الذي يلغي المرجع والسياق تماما كما ألغت اللسانيات المشار إليه باعتماد الدال والمدلول وعلاقتهما الاعتباطية، وعند هذه النقطة تحديدا ألغت البنيوية دراسة الخطاب الذي تكون اللغة فيه وسيطا بين نصه والعالم[1]. لكن المدلول ينزع دائما نحو السياق ولا يقبل أن يرتبط بنظام اللغة فحسب لأن اللغة ليست وسيلة أو أداة يستخدمها الإنسان على نحو ما يستخدم الأدوات، بل إن اللغة ليست هي ما ينطقه الإنسان. فليس الإنسان هو الذي ينطق أو يتحدث اللغة، بل إن اللغة تنطق وتتحدث من خلاله، ولما كانت اللغة مجال الفهم والتفسير فإن ذلك يعني أن الإنسان يفهم ويفسر من خلال اللغة وإ بداعية اللغة لا تعني إبداعا للغة، وإنما تعني أن نتيح للغة أن تمارس إبداعها. وبالمثل فإن فهم المفسر إزاء النص سوف يعني فهم إبداعية اللغة في كشف وإظهار الوجود[2]. ولهذا دعت ما بعد البنيوية إلى إرجاء المعنى الذي يتعدد بتعدد القراء ويتمنع المعنى الواحد.

وإذا كان تفعيل مفهوم النص قد شاع مع البنيويين إلا أنه وليد مفاهيم سابقة أرستها اللسانيات العامة .حيث إن تأملا بسيطا للمناهج البنيوية- وحتى لما بعدها-يضعنا إزاء مجموعة مفاهيم وتصورات كلما قلبت على وجه أدركنا منها منهجا، من خلال كون « تحليل البنى اللسانية هو القاسم المشترك بين التيارات العلمية المعاصرة كلها» [3] فالبنيوية والسيميولوجيا والأسلوبية والتفكيكية تنشئ آلياتها الإجرائية انطلاقا من وعيها الخاص بمفاهيم اللسانيات التي أرساها دوسوسير. وهي رغم اختلافاتها تستند جميعا إلى رصد الدال والمدلول باعتبارهما وجهي العلامة اللسانية، وإلى العلاقة بينهما والتي أقر سوسير أنها اعتباطية، وإلى الآنية والتعاقبية باعتبارهما الحيز الزماني الذي تفصح فيه العلامة عن

---

(1) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 92

(2) ينظر توفيق سعيد :المرجع السابق، ص 130، 131

(3) رومان جاكبسون :الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ،تر علي حاكم صالح، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب، بيروت، لبنان، ط1 ، 2002، ص 27.

وجودها، وإلى المحور العمودي والأفقي باعتبارهما المحورين اللذين يمنحان العلامة شرعية وجودها من خلال مبدإ الاختلاف. هذه المفاهيم كان لها الدور الكبير في رسم ملامح المناهج النقدية وتأسيس الأرضية التي بنى عليها كل منهج آلياته الإجرائية، باعتبار النص« بنية متضمنة للنظام اللساني، وهذا النظام قائم على نمط التشفير، أي أن النص يتحول إلا شفرة تستدعي القيام بجهد نظري وإجرائي لوضع تلك الشفرة موضع التواصل». [1]

لم يكن الإرث اللساني المحصل عن دوسوسير العامل الوحيد الذي غذى البنيوية بمقولات ثورية قطعت الصلة عن كل دراسة تاريخية أو نفسية أو اجتماعية، فقد تهيأت لها جهود أخرى غذتها ووسعت دائرة اشتغالها. فقد « كانت الجهود النقدية لمدرسة النقد الجديد ومدرسة الشكلانيين الروس وغيرها من العوامل موصولة بالجهودد اللسانية للعالم السويسري فردينان دوسيسر، المهاد الأساسي لظهور البنيوية وذلك منذ أن وصف دوسوسير اللغة بأنها نسق من الإشارات التي يصدرها الإنسان بصوته ومنذ أخذ في البحث عن طبيعة الإشارة وكونها اعتباطية مفرقا بين الدال والمدلول من ناحية، وناظرا للعلامة بوصفها الكل الذي يتركب منه الدال والمدلول من ناحية أخرى» [2]. وكما سبق القول فإن هذا الوصف الذي قدمه سوسير وبقدر ما وحد مجال اشتغال المناهج النقدية وجعلها تلتف حول النص باعتباره علامة، إلا أنه أيضا فسح المجال أمام تصورات جديدة حاولت أن تكون أكثر إحاطة به وأكثر فاعلية ودقة في نقده، فالنقد الجديد والشكلية- وإن اشتغلا على اللغة – إلا أن الشكلية كانت أكثر تعصبا للنص باعتباره تقنية لغوية[3]فكان الوقوف على لغة النص تحليلا للكشف عن أدبية الأدب هو الهدف الأول للشكلانيين، «فإذا كان النقاد الجدد قد نظروا إلى الأدب بوصفه شكلا من أشكال الفهم الإنساني، فإن الشكليين فهموا الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة، فتميز التنظيم اللغوي للنص الأدبي لدى النقاد الجدد والتركيب المعقد للنص هو بمثابة استجابة إبداعية إلى الحياة»

---

[1] عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل، وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999، ص 32

[2] المرجع نفسه، ص92

[3] أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 44

[1]، لكنه عند الشكليين لعبة لغوية لها قوانينها الداخلية والمنقطعة عن الحياة، حيث اللغة هي الغاية والوسيلة هي مبدأ الدراسة ومنتهاها.

3. الشكلانية بين السياق والنص:

يلغي الشكلانيون أول المفاهيم التي توحي بوجود خارج النص يفرض جدلية في الدراسة النقدية، فثنائية (الشكل والمضمون) قد غدت تقليدية حلت محلها ثنائية (المادة والإجراء) الأكثر تعبيرا عن وحدة العمل الأدبي والأقدر على قطع صلته بالسياق الخارجي [2]، وتبدو النية واضحة في انتهاج منهج يطلب العلمية ويتقصى الموضوعية بعيدا عن تأثير ذات المبدع وظروف كتابة النص وحال الجماعة التي يعبر عنها ،وهي نية إنما تكونت بفرض تصور الشكلانيين لعملية الإبداع، إذ كل عملية نقدية تنطلق من وعي ما بالإبداع فقد «كان تصوهم لعملية الإبداع أنها توتر بين القول العادي والإجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته، ومن هنا فإن الأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية حيث تنطلق منه – على حد تعبيرهم –المادة اللغوية في مجموعة من الأنظمة الرمزية. .. وقد خلص الشكلانيون إلى أن النص الأدبي ليس أدبيا بمعناه أو فحواه، وأنه ليس كذلك من حيث شأنه وما عمل فيها من مؤثرات، وإنماهو أدبي بحكم صياغته وأسلوبه وطريقته ووظيفة اللغة الفنية فيه » [3]. ويعتبر رومان جاكبسون أن «الفن لبنة في الصرح الاجتماعي ومكون متعالق مع المكونات الأخرى، مكون متغير لأن دائرة الفن وعلاقتها بالقطاعات الأخرى للبنية الاجتماعية تتغيران جدليا بدون انقطاع، إن ما نؤكد عليه ليس انعزالية الفن إنما نؤكد على استقلالية الوظيفة الجمالية »[4]. تبدو العبارة دفعا للتهمة الموجهة للشكلانيين، والمتمثلة في فصل الفن عن المجتمع، باهتمامهم بهيكل النص الذي يفترض أن يقطع الصلة مع المضمون الذي هو بالضرورة اجتماعي، والأمر يعود. إن هذا التوتر الحاصل بنقل لغة النص من مستوى إلى مستوى آخر هو ما يولد حالة من التغريب يكون بموجبها

---

[1] رامان سلدن: المرجع السابق.ص25

[2] ينظر: محمد عزام، المرجع السابق، ص 39. 40

[3] عبد الناصرمحمد حسن، المرجع السابق، ص25

[4] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص19

النص ذا خصوصية تميز لغته عن اللغة العملية العادية[1]، ولولا هذه الخاصية لما استطعنا التمييز بين لغة أدبية ولغة غير أدبية، إن مبدأ التغريب هو ما يخلق الأدب ويحقق للنص الأدبية التي تسعى الشكلانية للكشف عنها من خلال «إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبة وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأن عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بد من إطالة أمدها، فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية للموضوع، أما الموضوع ذاته فليس له أهمية» [2] ،لأنه قد يتحقق بلغة غير أدبية، فالأفكار نفسها يمكن أن يتحدث عنها الرجل العادي والمثقف والأمي والأديب لكن الأدب لا يكون إلا من خلال تحققه اللغوي بوسائل أسلوبية تتحكم فيها تقنية الأديب، فالنص ظاهرة لسانية يتحقق إذا وفقط إذا كانت له صياغته حيث لا يهتم فيها الناقد بالوضوع أو بالهدف الذي تتوخاه الذات المتكلمة، إنما يهتم بطريقة بناء ذات النص وذلك في إطار الوظيفة الشعرية، و«تقوم الدراسة كلها على الأخذ بعين الاعتبار النمطين الأساسين لترتيب المستعملين في الكلام، حيث تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار على محور التآليف» [3]، لتغرب مبدأ التماثل الذي نادت به المناهج السياقية.

إن استقلال الوظيفة الجمالية التي نادى بها الشكلانيون إنما هي حاصلة من مفهوم الشكل الذي طرحه إيخنباوم باعتباره « بنية ديناميكية ملموسة، لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي» [4]. وديناميتها مستمدة من كونها قابلة لإعادة الإنتاج من حيث هي تلفظ، ولكل نص قطبان يسمى الأول المعطى ويسمى الثاني التلفظ. وكل نص يفترض مسبقا نظاما من العلامات مفهوما من قبل كل شخص ومتفق عليه، (أي أنه "نظام" متواضع عليه، صحيح ضمن الحدود المعطاة من قبل جماعة بعينها)، أي لغة، (حتى ولو كانت لغة الفن) وتنتسب إلى هذا النظام جميع عناصر النص المكرورة والمعاد إنتاجها، المترددة والقابلة لإعادة الإنتاج، ويمكن أن يعطى هذا كله خارج النص(المعطى) في

(1) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 44

(2) رامان سلدن: المرجع السابق، ص29 .

(3) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص33

(4) إيخمباوم: نظرية المنهج الشكلي، ص35 . عن حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص81.

الوقت نفسه يمثل كل نص (بمقتضى كونه يؤلف تلفظا) شيئا فرديا، متفردا، لا يتكرر، وهنا يكمن معناه كله(نيته، السبب الذي يكمن وراء خلقه)، إنه ذلك الجزء الخاص من التلفظ الذي يتعلق بالحقيقة بالدقة، بالحسن، بالجميل، بالتاريخ، وفيما يتعلق بهذا المظهر، يصبح كل ما هو متكرر وقابل لإعادة الإنتاج مواد خاما ووسائل يستغلها المستعمل. وإلى هذا الحد يتخطى المظهر أو القطب الثاني حدود علم اللغة وفقه اللغة، إنه مظاهر متضمن في النص[1] إن الاهتمام بقطبي النص المعطى والتلفظ هما نقطة انطلاق محاولات تجنب مزلق الشكلانية، فموضوع باختين الذي حاول به ذلك « يقع بين هذين الموقفين: التلفظ، (Ulterance) البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة وسياق التلفظ يمكن للتلفظ أن يصبح، بل ينبغي أن يصبح موضوعا للاستعلام عن علم جديد سيدعوه باختين علم عبر اللسان(Translinguistics) ويمكن بهذه الطريقة التغلب على ثنائية الشكل والمضمون العقيمة »[2]، ورغم تبرم الشكلانيين من هذه التسمية ومحاولتهم رفعها عنهم من خلال تأكيدهم على استقلالية الوظيفة الجمالية للنص وليس على انعزال النص ذاته إلا أنهم ظلوا مهتمين بالشكل من خلال اعتبار الصوت والبنية مركزي الدراسة الشكلية، مما يعني إهمال المضامين. لقد أقام الشكلانيون معظم مبادئهم على أساس إدراك اللغة على مستوى شكلها المنتج على الرغم من محاولاتهم تبرئة نقدهم من تهمة الشكل، إلا أن إصرارهم على بحث قضية الشاعرية عمقت اهتمامهم ببناء النص الشكلي، حيث أصبحت « الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليس مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليس مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها وقيمتها الخالصة» [3]. لكن الدينامية التي وسم بها الشكلانيون البنية من حيث هي موضوع الدراسة تطلب الانفتاح على الخارج. حيث يستحيل تحليل النص باعتباره أنظمة

---

(1) ينظر ".M. BAKHTIN " problema teksta v lingvistike , filologii i drugkh (284, 283) ... gumanitarnykh naukakh عن تودوروف: باختين، المبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، ص 103.

(2) تودوروف: المرجع السابق، ص16

(3) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص19 .

لغوية. و« حاجة اللغة أن تكون مدركة لا على الأشكال المنتجة بل عبر القوى المنتجة نفسها» [1] تضع الشكلانيين في موقف مراجعة لأن عقم منهجهم ثبت حين أقصوا المظاهر الدلالية في النص، «فهم يقترفون خطيئة التجريبية الموضوعية، عندما يرغبون في اختزال العمل إلى بناه اللغوية ثم يختزلون هذه البنى، إذا كان ذلك ممكنا إلى المادة الصوتية، أو أنهم يتجاهلون كل مساءلة خاصة بالقصد والنيات لأن هذه الأخير لا تخضع للملاحظة المباشرة» [2] ، التي تعد بالنسبة لهم الطريق الوحيد لإنشاء علم أدب يتوخى الدقة والصرامة في دراسة العمل الأدبي، غير أنها كانت وفي الوقت نفسه طريق إثبات الفشل الذريع، لأنها لا تقوى على احتواء العمل الأدبي احتواء كاملا، لذا صدح باختين بالمظاهر الدلالية في محاولة أخرى لتبرئة منهج الشكلانية حيث قال: « إننا نشدد بصورة ثابتة على المظاهر الدلالية و المظاهر الخاصة بالموضوع، كما نشدد تماما على المظاهر التعبيرية، أي تلك المظاهر الخاصة بالقصد والنية، لأن هذه المظاهر هي القوى التي ترصف اللغة الأدبية الشائعة في طبقات، وتميز هذه اللغة عن غيرها ونحن نفعل ذلك بدلا من أن نلاحق الواسمات (markers)اللغوية (التلوينات المعجمية، التناغمات الدلالية... إلخ) للغات، الأنواع أو الرطانات المهيمنة. ..إلخ، الواسمات التي هي الرواسب المتحجرة للعملية القصدية وعلامات تأويل الأشكال اللغوية الشائعة المتجاهلة من قبل الطاقة الحية للقصد والنية، إن هذه الواسمات الخارجية، الملاحظة والمميزة الهوية على المستوى اللغوي ينبغي لكي تدرك أن تفهم أولا عن طريق التأويل، الذي يتبع القصد الذي يجعل هذه الواسمة مفعمة بالحياة».[3] لقد آذنت الشكلانية بقصورها عندما أغفلت رصد علاقات الأدب بالسياق الذي أنتجه وألغت دور الذات فيه وهي منجته ومستهلكته رغم عدول بعض النقاد عن تلك القطيعة المتوهمة كباختين وشلوفسكي، ثم إنهم قد وقفوا على التفصيلات الجزئية وأهملوا كلية العمل الأدبي.[4]

---

(1) تودوروف، المرجع السابق، ص51

(2) تودوروف: المرجع السابق، ص 50

(3) M.BAKHTIN « K PERERABOTKE KNIGI O Destoveskom ..(105) »

عن تيزفيتان تودوروف: المرجع نفسه، ص 50-51.

(4) ينظر محمد عزام، المرجع السابق، ص 42

4.النص والبنيوية:

لقد كرس البنيويون جهودهم لتفعيل النص من حيث هو بنية مغلقة مستفيدين من مقولات دوسوسير والشكلانيين وإن حاولوا تجنب الوقوع في الميكانيكية التي وقعت فيها الشكلانية، وقد تبنت تمييز سوسير بين اللغة والكلام. «فالبنيوية بكل أشكالها وتطبيقاتها المختلفة بدأت تنمو وتتطور في أعقاب البرنامج الأساسي الذي وضعه سوسير في علم اللغة الحديث »[1]، حيث أعلى من شأن الأولى، وجعلها أجدى بالدراسة من خلال كونها موضوعا محددا بين المجموع المتنوع من أحداث اللسان، فهي قارة وثابتة وملموسة، وهذه الصفات تقدمت بالنص الأدبي ليكون أجدر بالدراسة انطلاقا من كونه بنية لغوية دالة تحكمها قوانين اللغة. فالكتابة بوصفها مؤسسة اجتماعية كبرى تمثل اللسان، أما الكتابة الأدبية أو النص الأدبي فهو تجل مادي لهذه المؤسسة، وهو يمثل اللغة في نموذج سوسير من خلال أنظمتها وقوانينها [2]،وأما عن العلمية المنشودة من طرف الشكليين فإنها إنما أضاعت الطريق نحو النص لنا أضحت ميكانيكية آلية، « فحين يدرس العلم المعاصر أية مجموعة من الظواهر فهو لا يعالجها كتكتل آلي، بل كتكتل بنيوي، والمهمة الأساسية هي الكشف عن القوانين الداخلية، لهذا النظام سواء أكانت قوانين ثابتة أم متطورة، فلم يعد المثير الخارجي مدار الاهتمام العلمي »[3]، ولم يكن من بد أمام البنيويين سوى تجنب أمرين: تحليل النص باعتباره تكتلا آليا كما فعلت الشكلانية، أو ربطه بمالا ينتمي لبنيته كما فعلت المناهج السياقية، « ولا جدال في أن البنيوية تطرح تجديدا أساسيا على ما هو سائد من النزعة النقدية. .. وعلى أنماط إنسانية النزعة في الممارسة النقدية بوجه عام، هذه الأنماط السائدة تنظر إلى اللغة بافتراض أنها شيء قادر على الإمساك بالواقع، وتتصور اللغة بوصفها انعكاسا لعقل الكاتب أو انعكاسا للعالم على نحو ما يراه المؤلف، لكن المنظور السوسيري للغة يقلب ذلك كله رأسا على عقب، ليولي الانتباه كله إلى اللغة السابقة في وجودها، ففي البدء

(1) كريستوفر نوريس: التفكيكية: النظرية والممارسة، تر :صبري محمد حسن ،دار المريخ،الرياض،1989 ، ص70 .

(2) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص48

(3) رومان جاكبسون: الإتجاهات الأساسية في علم اللغة، ص 13

كانت الكلمة، والكلمة هي التي خلقت النص» [1]، فأصبحت اللفظة بنيويا «تدرك بوصفها كلمة وليس مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال، وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليس مجرد أمارات مختلفة عن الواقع بل لها وزنها وقيمتها الخالصة » [2]، وأما الأدب فهو «صيغة متفرعة عن صيغة أكبر أو هو بنية ضمن بنية أشمل هي اللغة كمؤسسة اجتماعية تحكمها قوانين وشيفرات وأعراف محددة تماما كما هي اللغة نظام. ويصبح الأدب من هذا المنظور نوعا من الممارسة الفعلية مقارنة مع الكتابة عموما وبدوره يصبح هو بالنسبة لأنواعه نظاما لغويا، وتتحول أنواعه بدورها إلى ممارسات فعلية يهيء لها الأدب قوانين وأنظمة تجعل هذه الأنواع تأخذ صفاتها النوعية والأدبية، ودراسة الأدب تسعى إلى كشف الكيفية التي تعمل بها عناصره حتى تخلق تأثيرات أدبية » [3].

ولما كانت البنيوية قد وضعت الكتابة في مقابل الكلام، والنص في مقابل اللغة، ولما كانت دراسة اللغة تتم من خلال رصد نسقها درست البنيوية النص بالطريقة نفسها. والنص وحده قادر على توليد المعنى بعد أن حبل به نسقه في إطار نظامه على محور الاستبدال والتسلسل. فإن كان الهدف من نقد النص هو كشف جمالية إبداعه فإن اللغة بقوانينها هي السبيل إلى ذلك، حيث إن التعبير اللغوي هو العملية التي تكون فيها كل العناصر وكل المظاهر ذات دلالة، ولا وجود للمعنى قبل أن نتلفظه وندركه، وهو يولد في تلك اللحظة بالذات. أما إن كان الهدف هو البحث عن المعاني وتعريتها كانت اللغة مسؤولة عن ذلك أيضا لأنها تمثل المعنى تمثيلا جيدا وإنها لا تستطيع أن لا تعني، فكل وجودها يكمن في المعنى ويصبح من غير الضروري أبدا النبش في خلفية النص وسياقه، لأن سره كامن فيه. على أن الحديث عن البدايات التي ألهمت المناهج البنيوية من اللسانيات والنقد الجديد والشكلانية، لا تصرفنا عن جهود كلود ليفي شتراوس، حيث استلهم البنيويون نظام البنية منه، وإن طبقها هو على غير الأدب. فإذا كان شتراوس يعنى بالكشف عن الأبنية العقلية اللاواعية في النشاط اللغوي للإنسان،

(1) رامان سلدن ،المرجع السابق، ص108-109

(2) رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ص19 .

(3) ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط3، 2002، ص72

فإن البنيويين في الأدب كانوا معنيين بالكشف عن طبيعة النظام اللساني طبقا لسوسير في النص الأدبي[1]. فقد عرفت جوليا كريستيفا النص على أنه«: جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر وبين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه.[2] » وهو تعريف يؤكد على الخصوصية اللسانية للنص. وقد كان بارط أقل تعصبا لطبيعة النص اللسانية حين يجعل وظيفة النص إقامة العلاقة المثالية بين المؤلف واللغة، وجعلها واقعا ملموسا من خلال الكلمات التي تمتلك هيمنة على مجريات تصنيف الكلام بواسطة نظامها. «فالنص لا مكاني، فإن لم يكن ذلك في استهلاكه فلا أقل من أن يكون في إنتاجه، إنه ليس لهجة ولا خيالا، فالنظام فائض فيه ومنحل وإن لهذا الفيض ولهذا الانحلال لإدلالا، وإنه لينهل من هذا اللامكان حالة غريبة ويوصلها إلى قارئه» [3]. ولذا فإن بارط يعتبر اللغة سلطة تشريعية تستمد قانونها من اللسان ،و ما النص إلا تجسيد لأنظمة اللغة، وبناء على ذاك تركزت جهود البنيويين في الكشف عن قواعد تنظيم البنية اللسانية للأدب لاعتقادهم بأنها منتجة للمعنى لا حاملة له، ولا يشترط لهذا المعنى بل إنه لا يفترض أن يكون محيلا على واقع بعينه[4]. ويؤكد نورثروب فراي أن البنية هي الاشتغال الأساسي للنقد البنيوي، وأما ما يتعلق بإحالات خارجية فهو لايكاد يذكر، إذ يقول : «ذلك أن المسائل المتعلقة بالواقع أو بالصدق في الأدب تحتل المكان الثاني بالنسبة للهددف الأدبي الأول، ألا وهو إنتاج بنية قوامها الكلمات لذاتها، وتحتل قيم الرموز بوصفها علامات المحل الثاني بالنسبة لأهميتها بوصفها بنية من الموتيفات المتصلة بعضها ببعض، ونحن نحصل على الأدب كلما حصلنا على بنية لفظية ذات استقلال ذاتي من هذا النوع، أما إذا غابت هذه البنية المستقلة ذاتيا فإننا نحصل عندئذ على لغة (...) إن الأدب نوع متخصص من اللغة»[5] ، فالنص« نوع من الكرنفال اللفظي تكون فيه

(1) ينظر أوراغ مريم، المرجع السابق، ص49

(2) جوليا كريستيفا: علم النص، تر:فريد الزاهي ،مر:عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب، .ط1 ،1997، ص 21.

(3) رولان بارط: لذة النص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ،ط1 ، 1992ص59 .

(4) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 50

(5) نور ثروب فراي: المرجع السابق، ص93.

اللغة في إجازة من مهام الحياة اليومية الصاخبة، إن العمل اللغوي ينتج مشهدا لغويا، والمطلوب من القارئ أن يستمتع بذلك المشهد أو المنظر بحد ذاته بدلا من النظر إلى العالم من خلال اللغة، إن النص ينتج في الواقع عن الدالات وترك المدلولات تهتم بنفسها ذاك هو شعر الفكر» [1] .

إن القول بتأثر مناهج البنيوية بأفكار سوسير في إفراز نظرة جديدة إلى النص الأدبي أمر ولد طريقة جديدة أيضا في التعامل معه، حيث أقصي المؤلف الذي كان يتحمل العبء الكبير في مواجهة النقد للنص، فأضحى عاريا تماما من كل سلطة، كما أملى النموذج السوسيري إلغاء المرجعية في النصوص الأدبية لأن اعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول فرضت ذلك، فهو لايحيل على شيء خارجه تماما كما لم ينشئ من عامل خارجي، وهو المبدأ الذي تبنته البنيوية من أجل الوصول إلى منهج لمقرابة النص الأدبي بعلمية صارمة. وهذه المقاربة« ليست ممكنة فحسب بل مشروعة أيضا فهي تصدر عن التعليق، تعليق الحكم، تعليق المرجعية المعلنة. أن نقرأ بهذا النص في انغلاق ذلك المكان اللاكوني، هذا الاختيار لا يترك للنص خارجا أبدا، إنما داخل فقط، ومرة أخرى يبرز تشكل النص لذاته » [2]، ويقدم نفسه باعتباره بلا مؤلف من جهة وبلا إحالة – على الأقل مبدئيا – من جهة أخرى، «إن فرضية عمل كل تحليل بنيوي للنصوص هي ما يلي: رغما من كون الكتابة من جهة الكلام ذاتها بالنسبة للغة، يعني من جهة الخطاب، فإن خصوصية الكتابة بالنسبة للكلام المنجز تقوم على سمات بنيوية قابلة للتعامل معها كنظائر اللغة في الخطاب، فرضية العمل هذه مشروعة تماما ،وفحواها أنه في ظروف معينة تقدم وحدات الكلام الكبيرة أي ذات درجات أعلى من الجمل تنظيمات قابلة للمقارنة مع وحدات الكلام الصغرى، الوحدات الأقل درجة من الجمل تلك التي تنتمي إلى دائرة اللسانيات» [3]، وتنطلق القراءة البنيوية من بحث الوظيفة الشعرية دون بقية الوظائف الخمس التي حددها جاكبسون (انفعالية، إفهامية، مرجعية، انتباهية، ميتالسانية" تفسيرية شارحة" ، شعرية)، والناقد البنيوي مطالب بالكشف عن الوظيفة الشعرية لأنها ما يجعل الأدب أدبا متحققا بذاته. على أن جاكبسون ألح على ضرورة

(1) عبد العزيز حمودة: المرجع السابق ص 178.

(2) بول ريكور:من النص إلى الفعل، ص159 .

(3) بول ريكور :المرجع نفسه، ص 113

استدعاء بقية الوظائف متى كان ذلك ضروريا، إذ يقول «يولد كل عامل من هاته العوامل وظيفة لسانية مختلفة ولنقل على الفور إنه إذا ميزنا ستة مظاهر أساسية في اللغة سيكون من الصعب إيجاد رسائل تؤدي وظيفة واحدة ليس غير، إن تنوع الرسائل لا يكمن في احتكار وظيفة أو وظيفة أخرى، وإنما يكمن في الاختلافات الهرمية بين هذه الوظائف، وتتعلق البنية اللفظية لرسالة ما قبل كل شيء بالوظيفة المهيمنة، لكن حتى ولو كان استهدااف المرجع والتوجه نحو السياق، وباختصار الوظيفة المسماة وضعية و"معرفية" و"مرجعية" هو المهمة المهيمنة للعديد من الرسائل، فإن المساهمة الثانوية للوظائف الأخرى ينبغي أن يأخذها اللساني المتمعن بعين الاعتبار. .. يتطلب التحليل الدقيق للغة أن نأخذ جديا بعين الاعتبار الوظيفة الشعرية «... وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة بل هي وظيفته المهيمنة والمحددة » [1]. لقد أصبح النص ذا نظام يشبه نظام اللغة ويدرس باعتباره متوالية جمل ينطبق عليها نظام دراسة الجملة، «إن الخطاب لا يملك شيئا إلا وجد في الجملة (...)فمن المعقول أن يفترض الباحث علاقة تشابهية بين الجملة وبين الخطاب بمقدار ما يحكم تنظيم شكلي واحد كل الأنساق السيميائية أيا تكن المواد والأحجام، عندئذ يصير الخطاب جملة كبيرة »[2] وعليه فالنص يدرس باعتباره بنية دالة كبرى تتكون من مجموع بنى منطقية تتمتع بعلاقات نحوية، توجد بفضل نظام الاختلاف وفق محور الاستبدال والتسلسل. وأما الدلالة فاستبعدت بداية حيث « تطور التحليل البنيوي في بداية الأمر وفقا للنموذج المبني على الفونولوجيا مع إبعاد دراسة الدلالة، لكن في وقت لاحق تحددت هذه الدراسة نفسها مستفيدة من توسعات البنيوية، تطور علم دلالي بنيوي بتوجهات مختلفة» [3] ، فعاد بذلك الجانب الدلالي ليشغل حيزا من اهتمام البنيوية، على أن تتم هذه الدراسة تزامنيا، أي تتبع استخدام الكلمة باعتبارها مرتبطة بغيرها من الكلمات المستعملة في لحظة زمنية معينة مما يفضي إلى دراسة النص باعتباره بنية كلية لا تتجزأ.

---

[1] رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 28، 31

[2] رولان بارط: النقد البنيوي للحكاية ،تر أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت / باريس، ط1 ،1988، ص93-94 .

[3] .جان بيرو: اللسانيات، سلسلة العلم والمعرفة، دار الأفاق، د ط، 2001، ص 60، 61.

ثالثا– سلطة القراءة بين سياق النص ونسقه:

1.النص وما بعد البنيوية:

مهما حاول البنيويون تبرئة منهجهم من أخطاء الآلية الميكانيكية إلا أنهم سرعان ما وقعوا في أسر البنية والانغلاق الذي رفضه النص ذاته الذي ظل يطلب الانفتاح، خاصة وأن الثابت أن النقد الأدبي يسعى دائما لتجاوز نفسه فكان قصور البنيوية إيذانا بالتحولات في تصور آخر لمفهوم النص، والسيميوطيقا من حيث هي منهج بنيوي، موضوعه التوصل إلى القواعد العامة التي تنشأ بين العلامات في أبنية النصوص ضمن نسق لغوي كانت تسعى لإخراج العلامة اللغوية من الانغلاق لترفع عن البنيوية الأولى حرج التناقض الذي وقعت فيه، « ومع أن موضوع السيميوطيقا هو نظم العلامات المتعارف عليها اجتماعيا يشعر بعودة النقد إلى أفق الدلالة الاجتماعية، فقد نظرت السيميوطيقا (على الأقل في العالم الغربي) إلى هذه النظم على أنها هي نفسها الواقع، ومن ثمة فإن العلامة لا تفسر إلا بعلامة مثلها، وهكذا أسلمت السيميوطيقا إلى التفكيكية التي لا ترى في النص بمعناه المعروف إلا كفة من شبكة لا نهائية من العلامات أو قطرة في بحر العلامات الذي لا تدرك حدوده» [1]، سوف ينفجر المدلول ويتشظى في كل محاولة لتحديده بسبب كون كل علامة مفسرة تصبح محتاجة لعلامة أخرى تفسرها. إنها لعبة المدلولات الحرة التي تضع النص على خط اللانهاية، وما يزيد انفتاحه على اللانهاية هو القراءة، حيث تغدو كل قراءة بناء أو إنشاء لعلامات جديدة تشكل في انتظامها بنى نسقية تستدعي قراءة بدورها. [2] وإذا كان الخطاب قد استبعد في وقت ما من الدراسة النقدية فإنه الآن سيتبوأ مركزا متقدما منها بل وأساسيا فبعد تفجير اللغة ستقرأ المدلولات في كل مرة تصبح فيها دوالا وسيحتاج الناقد في تفسير النص إلى ربطه بالمقصد الدال، ولكن « كيف يمكن لمعقولية البنية أن تبلغ معقولية تفسير النصوص المتجه نحو استعادة المقاصد الدالة ؟» [3]، إن السؤال الذي طرحه بول ريكور يحتاج إلى ثورة أخرى في اللسانيات تستثمر فيها مقولاتها استثمارا تناسب معقولية البنية

---

(1) سعيد توفيق :المرجع السابق، ص 117

(2) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 51

(3) بول ريكور صراع التأويلات ،دراسة هرمينوطيقية، تر منذر العياشي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2005، ص 73

ومعقولية التفسير، يطرح بول ريكور بديلا عن لسانيات اللغة يتجاوز اللغة إلى الخطاب، حيث « تنهض لسانيات الخطاب ولسانيات لسانيات اللغة على وحدات مختلفة ،فإذا كانت العلامة(الصوتية والمعجمية) وحدة أساس اللغة، فإن الجملة هي وحدة أساس الخطاب. إن لسانيات الجملة هي التي تدعم جدل الحدث والمعنى، والذي تنطلق منه نظريتنا: نظرية النص (...) إن القول بأن الخطاب حدث ما يعني أولا قول إن الخطاب قد تحقق زمنيا وفي الحاضر، في حين أن نسق اللغة مضمر وخارج الزمن »[1].

يؤكد الناقد في هذا المقام القراءة والتأويل عمليتان مهمتان تنهضان بالكتابة وتقومان مقام السياق الذي كان حاضرا أثناء الكلام والذي يتضمن موجهات كثيرة تحدد المقاصد، وهو يسمي نصا كل خطاب مكتوب، فيقول « النص خطاب أثبتته الكتابة، وما أثبت بالكتابة إذن خطاب كان بإمكاننا أن نقوله، بالتأكيد لكننا نكتبه بالضبط لأننا لا نقوله، التثبيت بالكتابة يحل محل الكلام [2]، ليس للكتابة أهمية في ذاتها، فالتأويل هوما يعطيها القيمة، وطالما تعذر اتفاق الناس على تأويل واحد ستظل العلامة اللغوية دالا منفتحا يكون مدلوله دالا أيضا فلا يتحقق المعنى النهائي، ولذلك « فإن النتيجة التي تهمنا مما سبق هي أن النص الأدبي الذي تحقق فيه ماهية اللغة يضمر دائما معنى أو يقول دائما شيئا، وهو أسلوب من أساليب معرفتنا للعالم والناس والأشياء، أي أسلوب في كشف الحقيقة و الوجود» [3]، وبهذا التصور الفلسفي للغة تتحقق التكاملية بين خارج النص وداخله في غير مغالاة فيكون الكشف عن معنى النص بطريقة ترفض الخارج المطلق والداخل المطلق، « ولم يعد النص ذا بنية موضوعية تجعله منغلقا على ذاته، لا يفصح عن شيء بخلاف تراكيبه اللفظية كما هو الحال عند البنيويين، وفي نفس الوقت لم يعد النص متجها إلى الخارج على نحو ما تصبح فيه الكلمات بمثابة إشارات تفقد هويتها في الدلالات الخارجية، الكلمات ليست مجرد أدوات اصطلاحية تشير بها إلى موجودات خارجية بل هي نفسها تسمي الأشياء والموجودات جميعا وتنطق الوجود أو يتجلى فيها

(1) بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص80 .

(2) بول ريكور المرجع السابق، ص106

(3) سعيد توفيق :المرجع السابق، ص 139 .

العالم والوجود » [1]. والنظر إلى لغة النص بهذا المفهوم تولد طريقة وإجراءات في التعامل مع النص بحيث تتجنب المأزق الذي وضعت المناهج البنيوية نفسها فيه، إن هذه القراءة التي لا يمكن إلا أن نسميها بنيوية هي قراءة أولية قد تحقق جزءا هاما من المقصد النقدي[2]. ولكنها ليست قراءة نهائية أو كما يسميها ريكور قراءة حقيقية، إن القراءة البنيوية تقدم نفسها كواحدة من قراءتين « يقدمان نفسيهما لنا، بإمكاننا عبر القراءة أن نمدد ونعمق التأجيل الذي يؤثر مرجعية النص بمحيط عالم ما وبحضور الذوات المتكلمة وهذا هو موقف الشرح، لكن لا يمكن أبدا أن نزيح هذا التأجيل ونختم النص بكلام راهني، وهذا الموقف هو مسار القراءة الحقيقي، لأنه هو الذي يكشف عن طبيعة التأجيل الحقيقية التي تسقط على حركة النص باتجاه الدلالة، ولن تكون القراءة الأخرى حتى ممكنة إن لم تبين أولا أن النص باعتباره كتابة ينتظر ويستدعي قراءة ما، وإذا كانت القراءة محتملة فذلك لأن النص غير منغلق على نفسه بل منفتح على شيء آخر» [3]. وليس فيما رأينا من مناهج نقدية طرح يوازن بين طرفي الثنائية التي يعرف طرفاها جدلا، إلا هذا الطرح فلا قراءة إلا انطلاقا من اللغة ولا قراءة حقيقية إلا من خلال استحضار خارج النص الذي يعتبر موجها من موجهات النص التي تطلب أن يقرأ على هذا النحوولا يقرأ على ذاك النحو.

2. القراءة في مناهج النقد الأدبي:

لا تطرح القراءة إلا مرتبطة بالنقد ما بعد البنيوي على الرغم من أن النقد قبله عرف القراءة معرفة حييّة لأنها لم تكن فعالة بالقدر الذي تجعل من القارئ يتبوأ مكانة مهمة في عناصر العملية النقدية، لأنه كان قارئا استهلاكيا خاضعا للمؤلف، حتى أخذت المناهج البنيوية على عاتقها مهمة تخليص النقد الأدبي من تبعات الذات الإنسانية التي أفقدت دراسة النص الموضوعية العلمية، ونأت به بعيدا عما يمثل جوهر الأدب، لكنها في محاولتها لتحقيق الدراسة الأمثل وقفت بالنص على عتبات العبثية واللاجدوى، وذلك لاستحالة النظر إليه باعتباره بنية رياضية تحقق وجودها من خلال العلاقات

(1) سعيد توفيق: المرجع السابق، ص 139

(2) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 53

(3) بول ريكور: المرجع السابق، ص 117

الداخلية التي تحكم نسقها وفي هذه النظرة تجاهل كبير للخصوصية الفعلية للنصوص[1]، وهو ما جعل البنيويين يثورون على مناهج النقد السياقي الذي جعل النص خاضعا لمقولات ناجزة سلفا ومنتمية لإلى حقول إنسانية غير أدبية، «إذ ينتهي البنيوي إلى إلغاء المؤلف عندما يضع بين قوسين العمل الفعلي والشخص الذي أنتجه، في سبيل عزل الموضوع الحق لبحثه وهو النسق، وقد كان المؤلف في الفكر الرومانسي التقليدي هو الكائن المفكر الذي يعاني والذي يسبق بوجوده العمل، بل تغذي تجربته العمل وترفده فهو منبع النص وخالقه » [2]،وقد بوأه الناقد السياقي مقاما عليا ،لأن المعنى الذي ينشده موجود في بطنه.

3.القراءة في النقد السياقي :

شاع في مناهج النقد السياقية إهمال المتلقي وتجريده من كل سلطة لصالح المبدع الذي اعتبر محور الدراسة فيها، حيث لم يتعد دور المتلقي الاستهلاك الساذج الذي يحمل النص على معنى واحد مع التسليم بأنه المعنى المطلوب قصدا من المؤلف، ولسنا هنا بصدد مناقشة مكانة النص بين قطبي مؤلف/متلقي، لأنه من النافلة القول أن حضور النص في العملية النقدية أمر حتمي لا نقاش فيه، إنما القصد هو مناقشة علاقة المتلقي بالمبدع في ضوء المناهج السياقية، فهل لغطنا مع اللاغطين أن المناهج السياقية أنهت سلطة المناهج النقدية إلى يد المبدع يعني أن لا حديث مطلقا عن المتلقي إلا باعتباره مستهلكا فحسب. ..؟ إنها مغالطة كبرى أن نجحد ظهور الجماهير في العملية النقدية، بقدر ما هو من الجحود إنكار حضورها في العملية الإبداعية، فالمتلقي في ظل هذه المناهج– وإن وقف من النص موقف المستهلك– فهذا لأنه فرض مسبقا – باعتباره موجه المؤسسة الأدبية والعنصر الفعال في تحديد أهم ملامحها – على المبدع نحوا معينا في الإبداع، ومعنى هذا أن الكاتب لا يقدم للمتلقي إلا ما وافقه عليه بنفسه مسبقا، ولعل في عبارة "الأديب ابن بيئته "ما يثبت قضية أكبر من تلك التي تبناها المهاجمون على المناهج السياقية. فإذا كانت هذه العبارة تؤكد على أهمية معرفة وضع الأديب، فإنها من

(1) أوراغ مريم، المرجع السابق، ص98

(2) رامان سلدن: المرجع السابق، ص108

جهة أخرى تفتح للمتلقي بابا للفعالية يؤكد بها حضوره في بناء النص لا عجب– والأمر كذلك -أن يكون تلقيه له استهلاكيا بعد إنتاجه له بفعالية، لأن فيه الكثير من نفحاته وشروطه، ويصبح اتجاه التأثير في المناهج السياقية من جمهور المتلقين إلى المبدع ويتمظهر في النص[1] ولأنه قد فرض سلطته على النص قبل أن يتشكل يكون متلقيه غير استهلاكي بالمعنى السلبي للكلمة ونحن لم نقصد من الجمهور مجموع قراء لا صلة بينهم، فهؤلاء مهما كثروا لا يخلقون جمهورا فيما نقصد إليه، وإنما يتحقق الجمهور في مجموع الأفراد الذين تربطهم صلات وتوحدهم آمال وآلام يغذيها الأدب، فيخلق مشاعر اجتماعية مشوشة لا يحس القراء فيها أن هم معزولون عن نظائرهم وشركائهم في التبعة، ويؤمن الكاتب بها عن ثقة فيهم، وعن إيمان منه بأنه يستجيب فيما يكتب لحاجة ملحة من ذات نفسه، فالكاتب يوقظ وعي الجمهور، ويبلور حاجاته، ولكنه لا يستطيع أن يخلق هذا الوعي ولا تلك الحاجات، إذ لابد أن تكون موجودة من قبل. ..فالكاتب الأصيل له الفضل في البدء بالإفادة من الإمكانيات المتفرقة من حوله، ولا يمتاز عن الآخرين من جمهوره إلا بأنه أشد منهم شعورا بحاجة المجتمع [2]، ليس المؤلف معنيا بخلق وعي الجمهور على النحو الذي وجد عليه ،و يعني هذا أيضا أن تهمة المتلقي المستهلك يجب رفعها فالمتلقي يستهلك النص بعد أن عبأه بما تمليه عليه ظروف معيشته وميوله الفكري. على أن هذا الأمر قد يقف عائقا أما فكرة الأدب العالمي أو لنقل بشكل أدق أدب إنساني لأن ما يناسب روح الجمهور ووعيه في مكان ما قد لا يناسب جمهورا في مكان آخر أو عصر آخر، إذ «لا يتوجه الكاتب إلى قارئ عالمي، بل إلى قارئ في وطن خاص في موقف محدد. .. كل الأعمال الأدبية محتوية في نفسها على صورة القارئ الذي كتبت له » [3] ،وتلك قضية أخرى يحتاج فيها المبدع قدرة عالية لتحويل حالة أو موضوع من طابعه الفردي أو الجزئي إلى موضوع إنساني يعيش في أي زما ن ومكان.

---

(1) ينظر، أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 101

(2) ينظر محمد غنيمي هلال :قضايا معاصرة في الأدب والنقد،دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة .ص 28، 30

(3) جون بول سارتر :ما الأدب ؟، ص65

لابد من الإشارة في هذا الموقف إلى إن اعتبار الأديب عنصرا من المجتمع لا يفترق عنهم إلا بقدرته على التعبير أمر يرتبط بالمنهج النفسي، ذلك أن ما يعد من المنظور النفسي مكبوتات تنم عن نفسية مبدع النص هو في الحقيقة وبناء على النظرة المذكورة آنفا من أن الأديب ابن بيئته تكون عقدة المبدع النفسية التي يحملها النص نموذجا عن عقد شتى في المجتمع أو نتيجة مباشرة أو غير مباشرة لها، وهو حين يعبر عنها في النص، فهو إنما يعبر عن عقد جمعية أو ظروف اجتماعية أوجدتها، حيث يراعي المبدع حاجة المجتمع الذي يتوج أدبه إليه، وكلما تمكن من وضع يده على الآمال والآلام الحقيقة لجمهوره كلما استهلك النص بسلبية أكثر بناء على موافقته لحاجة المجتمع لكنها سلبية لا تنقص شيئا من دور المجتمع في بناء النص وتوجيهه، إن الأدب الملتزم يعبر بصدق عن الدور الفعال للجمهور المتلقي فيه، ولعل ما يرد بل ويدحض فكرة عدم فعالية المتلقي في مناهج النقد السياقية هو عدم تقبل الجماهير لبعض الأعمال الأدبية الخالدة على الرغم من أنها لاقت رواجا كبيرا في العصور الموالية لعصر إنتاجها، ولعل أشهر ما يستدل به في هذا الموقف هو ما قاله ياوس عن رواية (مادام بوفاري) التي رفضها الجمهور لأن موضوعها وأسلوب إيراده لم يرقيا إلى أفق انتظار الجماهير، فانصرفت عنها إلى رواية مزامنة لها وهي (فاني) والتي لاقت رواجا لأنها أشبعت حاجة الجمهور وأرضت ذوقه العام، لكن رواية مدام بوفاري عرفت فيما بعد شهرة عالمية لما تهيأت له من ذوق جماهيري عام ناسب مضمونها وطريقة سردها، ولا يملك المتلقي بعد كل هذا إلا أن يتقبل ما فيها فلا سلطة بعد سلطة المتلقي في مثل هذا الموقف[1]، ذلك أن الكاتب إما أن يقول بطريقة فنية ما لا يقدرون قوله، أو يضعهم إزاء مكبوتاتهم، « وبالتالي فإن هذا المعتاد عليه هو الذي ينظم ذوق المحتمل، فالنقد بالنسبة إليه يجب أن يكون قد صنع لا من أشياء، لأنها شديدة النثرية، ولا من الأفكار لأنها شديدة التجريد، ولكن من القيم فقط. هنا يكون الذوق مفيدا جدا إنه خادم مشترك بين الجمال والأخلاق ويسمح بفتح باب

(1) ينظر أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 102

حوار ملائم بين الجميل والمفيد »[1]، إن الذوق العام لا يرتبط بتلقي النص فحسب بل إنه يتحكم في إنتاجه ويوجهه وجهة يرضاها، وهو بذلك يرفع عن المتلقي صفة المستهلك السلبي.

4.القراءة في النقد البنيوي:

لقد سعت البنيوية بكل تياراتها أن تقرأ النص قراءة علمية « لا تبغي الاستقرار والثبوت الذي تحلم به العلوم الفيزيائية والرياضية: لأن المطلوب في علميتها أن تتجاوز فقط أنماطا كانت سائدة في القراءة السالفة فحالت دون انطلاقها وقادتها إلى التقعيد الدغماتي من جديد » [2]. وقد تبنت مفهوم البنية ورصدت نظامها في محاولة لإدراك النص لأنه موجود وليس لأنه يحيل على شيء خارجه و«الأمر الجوهري هو إعادة التركيب والبناء بعد الكشف عن ميكانيزمات الحركة داخل النظام »[3]، وهذه القراءة تتم عبر مستويات يسلم بعضها إلى بعض من البسيط إلى المركب إلى الأكثر تركيبا، وهي على الترتيب: المستوى الصوتي الذي «ينبغي أن يأخذ بعين الاعتبار بشكل منتظم البنية الفونولوجية للغة المعطاة »[4]. ويسلم هذا الدرس إلى المستوى الصرفي الذي يعنى بطريقة انتظام البنى الصوتية، ثم المستوى التركيبي فالدلالي فالرمزي أخيرا وهو المستوى الذي يظهر فيه عجز البنيوية عن إبقاء الدراسة في حدود النسق المغلق لأن اللغة في هذا المستوى تطلب الانفتاح على الخارج،

وتستحضر القراءة البنيوية السياق لكنه سياق لا يحيل على خارج النص والمقصود بالسياق سياق النص الخارجي إنماهو تصنيف النص المقروء في السلسلة التاريخية للنصوص، « ويعود الفضل إلى الشكلانيين الروس في بدء الاعتراف بقيمة هذه السمة اللغوية، وقد كتب شلوفسكي يقول ":إن العمل الفني يدرك في علاقته بالأعمال الفنية الأخرى، وبالاستناد إلى الترابطات التي تقيمها فيما بينها، وليس النص المعارض وحده الذي يبدع في تواز وتقابل مع نموذج معين، بل إن كل عمل فني يبدع على

(1) رولان بارط: النقد والحقيقة تر منذر العياشي ،مركز الإنماء الحضاري ،حلب ،ط1 ،1994،ص50

(2) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 155

(3) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 179

(4) رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص 55

هذا النحو » [1]. وتعني القراءة في هذا المقام إعادة بناء سياق النص من خلال تصنيفه في سياق مع من النصوص المقروءة، وإذا كان بارط يعتبر النص نسيجا مهجن الثقافة وفضاء لأبعاد متعددة، تتلاقى فيه كتابات مختلفة ليس لأي منها الأفضلية أو الأصالة فإن الناقد البنيوي سيحدد وبشكل صريح دوره كمتلق اتجاه النص، حيث يمكن أن نقول أن النص وحده هو محور العملية النقدية وموضوع اشتغال المنهج البنيوي دون منازع. وأما الناقد فيتلقاه بآلياته ونظام نسقه ،وتكون أبوة النص انتهت بإعلان موت المؤلف، أما تبنيه فلن يكون لأجل القارئ إنما لأجل بنيته رغم أنه يصطدم بكون خصوصيته تمنع عنه ذلك في كثير من الأحيان ،فمتى أعلن استقلاليته أعلن مع ذلك تناقض هذا الوهم بحضور القارئ. فلا يمكن الجزم بعدها أن حياة النص الأدبي كانت مرهونة بموت المؤلف. ..لقد مات المؤلف وسلمنا بأن ذلك قدره. ..ثم ماذا بعد ذلك. ..؟ لا شيء غير إعلان شعار أجوف للكتابة.

على أن ذات القارئ التي اعترف بها البنيويون تختلف وبشكل واضح عن ذات القارئ في المناهج السياقية تلك الذات التي حددت سلفا للمؤلف طريق سيره، كما تختلف عن ذات المتلقي التي تحررت من نسق النص فحررت معها معانيه، وهي تختلف عن ذات المؤلف في استغلال السلطة الممنوحة لها في توجيه القراءة والاستئثار بمعنى النص. لقد ظل المتلقي عنصرا فعالا في فك شفرات النص ومعرفة نظام نسقه، ولكنه أبدا لم يسع في ظل هذه المناهج إلى احتلال مساحة تخول له إنتاج المعنى [2] ولئن كان بارط قد تحدث عن حضور القارئ فهذا لأن « قارئه منشأ من عدد لا نهائي من الإشارات أو النصوص، إنه ليس مركزا موحدا تنبثق منه المعاني والتفسيرات، ولكن بناء مشخصا بالتشتت والجمعية، هذه ال " أنا " التي تعالج النص هي بذاتها جمعية لنصوص أخرى، لإشارات لامنتهية أوبتحديد أكثر دقة ضائعة (أصلها ضائع) » [3]، إنها ذات محكومة بمقولة بنيوية تمنعها من تجاوز بنية

[1] تزفيتان تودوروف: الشعرية ،تر شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1995، ص 41

[2] ينظر أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 104

[3] **روبرت** سي **هولب**: نظرية الاستقبال ،ترعد عبد الجليل جواد،دار الحوار للنشر، سوريا، ط1 ،1992: ص 180

النص وهي التناص الذي لا يكون على مستوى النص فحسب إنما يشكل ذات الناقد وبها يواجه هذا النص.

5. القراءة في النقد ما بعد البنيوي:

« ولقد نعلم أنه لكي تسترد الكتابة مستقبلها يجب قلب الأسطورة فموت الكاتب هو الثمن الذي تتطلبه ولادة القراءة» [1]. كانت عبارة بارط هذه إيذانا بميلاد القارئ، وكانت تلك خطيئة البنيوية، لأن الاعتراف بالقراءة لإحياء الكتابة سرعان ما أكدت سلطة الذات وعجز النسق المغلق، و «من البديهي أن القراءة النقدية المعاصرة ليست هي أيضا بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب سلبيا اعتقادا منا أن معنى النص قد صيغ نهائيا وحدد، فلم يبق إلا العثور عليه كما هو عليه أو كما كان نية في ذهن الكاتب» [2] ،إنها قراءة تمنح للنص شرعية الوجود، فلا يعقل أن النص يكتب ليقرأ مرة واحدة يكشف فيها نظام بنيته وكفى ،إنه يوجد في كل مرة يقرأ فيها، وعليه فالتلقي بمفهومه الجمالي ينطوي على بعدين: منفعل وفاعل في آن واحد، إنه عملية ذات وجهين: أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ والآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته له). .، وهما المفهومان الجديدان اللذان سلم إليهما الفكر النقدي المتجه دوما إلى القارئ، وإذا عرفنا العمل بما هو حصيلة تلاقي النص وتلقيه وبأنه بالتالي بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلا ضمن تفعيلاتها التاريخية المتعاقبة، فسيمكننا بيسر أن نميز فيه بين الأثر، أي وقع ذلك العمل، ثم تلقيه. فالأول أي الأثر يحدده النص، والثاني أي التلقي يحدده المرسل إليه» [3]، وهذه المهمة لا تتأتى إلا بوجود ذات قادرة على تلقي النص، بحيث لا يقوم على سلب طرف أهمية طرف آخر من عناصر العملية النقدية، إنما يسفر هذا اللقاء عن حوار منتج للدلالة لا تغيب فيه فعالية الذات بإعلاء صوت النص، كما لا يغيب فيه النص بإعلاء صوت الذات، وطالما أن ذات المؤلف لم تستطع السيطرة على حب التملك عندها فاستأثرت على المساحة الأكبر في مناهج ما قبل البنيوية، كانت ذات المتلقي أقدر على خلق حالة

---

[1] رولان بارط النقد والحقيقة، ص 25

[2] عبد الناصر حسن محمد: المرجع السابق، ص64

[3] ينظر هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص 101 .124

التوازن في النقد الأدبي، وهي الحالة التي لم يعرفها مع كل المناهج السابقة ولا يزال هدف النقد في مناهج ما بعد البنيوية هو البحث في قضية المعنى وتشكله في النص، حيث لا يمكن بعد الآن السعي للكشف عنه على فرضية أنه جاهز ومخبوء خلف البنية اللغوية للنص، لأنه ناشئ في الأصل عن تفاعل النص مع قارئه، وهذا يلغي أي وجود مسبق له، إنه لا يكتشف بل يمارس، وهو لا يظهر إلا ساعة ممارسته بعد تلقي النص، وترتبط عملية التلقي بالانجاز الكلي للنص الأدبي، أي بعملية إرسال المعنى وتلقيه من خلال عناصر ثلاثة هي: الدال (اللغة)، المدلول (المعنى، القصد)، السياق (المرجع والخلفية)، الأمر الذي يفضي إلى إقصاء النص لا باعتباره موجودا، ولكن باعتباره صاحب السلطة في العملية النقدية.

أصبحت القراءة تعني خلق مساحات جديدة في القراءة المغايرة لمنطلق المنتج الأول الذي يتبنى معنى ثابتا لكل قارئ ومحاولة المرور بالنص من هذه المنطقة التي توحدها هي مصدره وبداية تشكله إلى فضاء انفتاحه من حيث هو نقطة انطلاقه نحو تعدد القراءات، ولا ينبغي أن نفهم من تعدد القراءات تراكمها لأجل الإنشاء بفتح النص ثم إدارة ظهورنا لها وطلب غيرها، إنما على القارئ الحذق أن يفهم العبرة من تعدد القراءات فيمسك بما تنتهي إليه كل قراءة من أحكام جمالية حول النص، ويغدو هم المتلقي تتبع تاريخ التلقي، وتمرسه على القراءة يجعله يؤسس بدوره الأحكام الجمالية، كما يمكنه من خلال هذه القراءات المتعددة سواء التي مارسها هو(تاريخ قراءاته التي تشكل خبرته) أو تاريخ قراءة النص (التي مارسها غيره على النص) أن يعيد تشكيل سياق النص المقروء، لأن حضوره في النص أمر ضروري يساهم في فتح عملية القراءة[1]. وبموجب هذا الطرح تتقدم مهمة الناقد عما كانت عليه في المناهج السابقة، إذ « بات عمل النقد اليوم مساويا لعمل المبدع أو هابطا عنه أو متفوقا عليه حسب قدرة القارئ، فهو قراءة للبنى العميقة في النص ومحاولة لتسويغ جمالياته وإسهام في فك شفرته ورموزه وهذه العملية تسمى القراءة عوضا عن النقد، لما يحمل النقد من وجهة نظر سلطوية وفي كثير من

[1] ينظر أوراغ مريم ،المرجع السابق، 107 وما بعدها

الأحيان استعلائية، في حين تنحو هذه القراءات منحى تأويليا» [1]، وهو المخرج الوحيد الذي توجه إليه الفكر النقدي بعدما تأكد أن اعتماد سلطة النقد وقوانين مناهجه وآلياته الإجرائية في مواجهة النص – خاصة ما تعلق منها بالبنيوية -أمر يستحيل معه تحقيق دراسة شافية للنص من جهة، لاختلاف طبيعة الدراسة عن مادتها، ثم إن النص ينزع دائما إلى الوظيفة التواصلية على الرغم من أن النقد قد يتغيى منه وظائف أخرى يجعلها مهيمنة على الدراسة، لكنه يظل رسالة من باث محدد غالبا إلى متلق أو مرسل إليه محدد أو غير محدد، إضافة إلى أن كل مؤلف قصد غاية ما في نصه ولا بد من تأول هذا المقصد، وأما طلب الموضوعية بمنهج مقنن ومضبوط فأمر مستحيل لأنها عملية بحث ذات عن مقصد ذات، ولعل كلمة ذات تغني عن طلب الموضوعية وجعلها شرطا من شروط المنهج النقد جملة القول على حد تعبير سارتر أن القراءة عملية خلق من القارئ بتوجيه من المؤلف تخرج النص من دائرة الوجود الصوري إلى دائرة الوجود الفعلي المتحقق.[2] ولا يعني توجه النقد بعد البنيوي إلى إعادة اعتبار الذات عن طريق القارئ إلى أن المناهج وفق هذا التوجه قد اتفقت على صفات هذا القارئ وحددت له خريطة طريق، إنما تختلف الفعلية الممنوحة له وتتباين مساحة الحرية التي يتحرك فيها.

رابعا –جدلية المضمون والشكل في مناهج النقد الأدبي:

1.تطور قضية المعنى في المناهج النقدية:

ليس من الممكن الحديث عن إشكاليات الخطاب النقدي الأدبي دون إثارة قضية المضمون والشكل[3]، لأنها الثنائية التي ما انفكت تشوش عل النقد كلما رجحت مناهج طرفا على آخر، وخطاب الإقصاء .كما في كل مرة . هو أهم الأسباب في ذلك، وكلما اقترب المنهج من كليهما في الوقت نفسه كلما قل عجزه، بل لعل فكرة التكامل تعرف جدوى أكثر حين تنتهي تلك الجدلية بينهما. فإذا سلمنا مع نورثروب فراي أن البنى اللفظية تقسم حسب الاتجاه النهائي للمعنى إلى بنى تتجه إلى الخارج وبنى تتجه إلى الداخل، فالكتابات الوصفية وتلك التي تسعى إلى تأكيد أمر من الأمور

(1) بسام قطوس: استراتيجيات القراءة، ص 11

(2) ينظر أوراغ مريم، المرجع السابق، ص 100

(3) ينظر: أوراغ مريم، المرجع السابق ص 59...83

يكون اتجاهها نحو الخارج، لأنها لاتحيل على شيء في نفسها وقيمتها متحققة من خلال ما تحيل إليه وهي تقوم على دقة تمثيلها، وفقدان هذا التطابق هو الكذب، ويكون العجز عن الربط فيها أشبه بالحشو وما نحصل عليه هو بنية لفظية عاجزة عن الخروج عن ذاتها وأما النوع الثاني فهو البنى اللفظية التي لا تمثل شيئا خارجها ولا تحيل إلى واقع إحالة صادقة أو كاذبة، ذلك أن الاتجاه النهائي للمعنى في البنى اللفظية الأدبية كلها هو اتجاه إلى الداخل، وتعتبر معايير المعنى المتجه إلى الخارج في الأدب معايير ثانوية لأن الأعمال الأدبية لا تدعي أنها تصف أو تؤكد وهي لهذا ليست صادقة أو كاذبة ومع ذلك فإنها ليست حشوا(...) ولربما كان أفضل من ما نصف به المعنى الأدبي هو أنه افتراضي، وهذه العلاقة الظنية أو الافتراضية بالعالم الخارجي جزء مما نعنيه عندما نصف عملا ما بأنه إبداعي[1]، وكلما انقطع عن الخارج كلما كان أدبيا أكثر وكلما اقترب منه كان وصفيا لا يعنى به النقد. وقد استثمرت المناهج السياقية خصوصية البنى الأولى المحيله إلى الخارج لتبحث من خلالها في تحقق رسالة المؤلف في المجتمع فعنيت بها من حيث إحالتها على المضمون المستمد من الخارج والدال عليه في الوقت نفسه، حيت يمتص النص خصائص السياق النفسية والاجتماعية والتاريخية التي أحاطت به لتظهر فيه حين تختمر التجربة الإبداعية للكاتب إن هذا الاهتمام البالغ بالمعنى لا بطريقة تحققه هو ما جعل المناهج البنيوية تتبرم من سلطة السياق وتعمل على ربطه باللغة، إذ «يوجد قطبان في الوعي الإنساني للغة الخطاب الشفاف والخطاب الكثيف، فالخطاب الشفاف هو الذي يشف عن دلالته ولكنه غير مدرك بذاته، فهو لغة فائدتها الوحيدة التفاهم، وفي مقابله نجد الخطاب الكثيف المغطى بعدد كبير من الرسوم والصور التي لا تكشف عما وراءها، فهو لغة لا تحيل إلى أية حقيقة وهي مكتفية بذاتها، وكل المنطوقات اللسانية تسبح في الفضاء بين هذين القطبين، وقد تدنو من إحداهما أو تبتعد عن الآخر »[2]، إن المعنى مخبوء في نظام هذه اللغة المكتفية بذاتها وهو لا يقع خارج حدود النص.

---

(1) ينظر: نور ثروب فراي: المرجع السابق، ص 93.

(2) تودوروف: الأدب والدلالة ،تر محمد نديم حشفة، مركز الإنماءالحضاري، حلب ،1996، ص 100 .

لقد أصبح المعنى معطى لغويا « لا ينتج إلا وفقا للقواعد المنظمة لأرضية اللغة نفسه » [1]، والتي قال دوسوسير أنها خاضعة بالدرجة الأولى لنظام الاختلاف الذي يصنع المعنى لأن «اللغة كنظام هي مجموعة محدودة من القوانين تقوم على تنظيم وتحديد عميلة القول حيث تصبح قابلة للإدراك، ولهذا يتحدد معنى الكلمة (الإشارة) في جملة ما من موقها المكاني الذي تحتله أفقيا في الجملة وعلاقاتها بما قبلها وما بعدها، وكذلك من السمات العمودية لكلمة (مجموعة البدائل أوالأضداد أو المترادفات) التي من شأنها أن تحل محلها لكن قامت المفردة المختارة بإزاحتها ووقع الخيار عليها بدلا من غيرها» [2].

وتذهب اللسانيات إلى أبعد من البحث عن تحديد المعنى فتبحث عن تشكله من خلال اعتماد« اللغة على نوعين من العمليات وهما الاندماج في كليات أكبر، والانقسام إلى أجزاء مكونة، ويتولد المعنى من العملية الأولى. والشكل من العملية الثانية. ..ويعكس التمييز بين هذين النوعين من علم اللغة - أعني السيمياء وعلم الدلالة– هذه الشبكة من العلاقات، فالسيمياء العلم الذي يدرس العلامات، علم شكلي صوري، بحيث أنه يعتمد على تجزئة اللغة إلى أجزائها المكونة، أما علم الدلالة، علم الجملة، فمعني مباشرة بمفهوم المعنى. ..لأن علم الدلالة ينصرف انصرافا كليا إلى العمليات المتكاملة التكاملية للغة في تداخلها العضوي » [3]. لكن قضية الدلالة تجاوزت البعد الاندماجي للإشارات في كليات أكبر مع ما بعد البيوية، وأصبحت مرتبطة بإنجاز الخطاب فقد «كان للنص معنى فقط، أي علاقات داخلية، بنية، والآن دلالة، أي إنجاز في الخطاب الخاص للذات القارئة، كان للنص بسبب معناه بعد سيمولوجي فقط، أما الآن وبسبب دلالته فقد صار له بعد دلالي» [4]. وبهذا تميز المناهج بعد البنيوية بين المعنى والدلالة من خلالربط المعنى باللغة وربط الدلالة بالخطاب النجز الذي لا تحدد دلالته إلا بالقارئ مما يعني أن لا دلالة واحدة للخطاب وهي متعددة بتعدد القراء. إن المعنى واحد لكن الدلالة متعددة وهو « ليس ما كان في نية المؤلف عند نقطة ما، ولا هو خاصية من

(1) كريستوفر نوريس: المرجع السابق، ص70 .

(2) ميجان الرويلي، سعد البازعي: المرجع السابق، ص70 .

(3) بول ريكور: نظرية التأويل تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2 ، 2006، ص 32-33.

(4) بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص 118.

خصائص النص أو القارئ، بل المعنى فكرة متملصة، لأنه ليس بسيطا ولا يمكن تحديده بسهولة، فهو في الوقت نفسه تجربة ذات أو فاعل وخاصية من خصائص النص ،في آن واحد ما نفهم وما نحاول أن نفهم من النص، وإذا لم يكن هناك بد من تبني مبدإ عام أو قاعدة عامة فإننا نقول إن المعنى يتوقف على السياق، وهو يشمل السياق قواعد اللغة، ووضعية المؤلف والقارئ وكل ما يمكن أن تكون له علاقة بالموضوع» [1]، ودفعا لما قد يحمّل به النص من دلالات لم يكن ليحملها، لابد من الاهتمام بهذه الأطراف جميعا ففي النص موجهات سياقية وبنيوية تقبل قراءات وتستبعد أخرى، إنها آلياته في مراقبة معناه، ثم إن للقارئ أفقا وصفات تجعله يؤول النص تأويلات ويرفض أخرى.

2.تطور قضية الشكل في المناهج النقدية:

بعد أن تحدد وضع قضية المعنى في مناهج النقد بمختلف محطاته الكبرى، لن يكون مستعصيا فهم موقع الشكل – باعتبارة الوجه الثاني للورقة الواحدة – في هذه المناهج، وقد تعاملت المناهج السياقية مع الشكل تعاملا ثانويا، غالبا ما أفضى إلى إقصائه من العملية النقدية، حيث هو قالب يحمل المضمون. ولعل المنهج الاجتماعي كان الأكثر اهتماما به حين اعتبره عنصرا اجتماعيا يتأثر بالتغيرات الطارئة على المجتمع. رغم أن ربط الأدب عموما بالمجتمع في نظر باختين لا ينبغي أن يصل حدود المغالاة الفجة التي تجعل النص منشدا إلى المجتمع [2]. عموما لقد فصل المناهج السياقية الشكل والمضمون لصالح هذا الأخير وقيمة الشكل لا تتحقق إلا بقدر ما يعبر عن مضمونه، «وليس للشكل قيمة ما لم يكن شكلا لمضمون» [3]. ولعل المنهج الاجتماعي أكثر تكريسا لفكرة الفصل هذه، باعتبار الشكل بنية فوقية فإذا « كان الجنس واقعة إيديولوجية وأن أي شكل من الأجناس (الملحمة والتراجيديا والكوميديا) يحرض القارئ على تبني وجهة نظر ورؤية للواقع تتمشى مع مصالح جماعية، كيف يكون رد فعل نظام الأجناس إزاء التحولات الاجتماعية ؟ قد تخترع تقنيات جديدة (مثل فن الطباعة) ويتغير التنظيم الاقتصادي، وتخضع العلاقات الاجتماعية لتحولات متفاوتة الأهمية، وبوصفه

(1) جونثن كيلر: المرجع السابق، ص62

(2) ينظر أوراغ مريم، المرجع السابق ص 75

(3) عبد العزيز حمودة: المرجع السابق، ص115

نظاما مستقلا فإن العالم الأدبي يتفاعل مع التغيرات الثقافية والاجتماعية والاقتصادية، ويجب عليه أن يتفاعل ويتأقلم حتى لا يفنى» [1] والماركسية من هذا المنطلق تجعل الشكل في مقابل البنى الفوقية، والمضمون في مقابل البنى التحتية نقول إن حركة المضمون تستدعي حركة الشكل، وبالتالي يكون المضمون العنصر المستحق للدراسة، على الرغم من كون العكس سائدا ،حيث « يحصر كثير من الفنانين أصالتهم في ابتداع أشكال فنية جديدة أو وسائل تعبير جديدة. وهذا النوع من الإبداع إضافة كمية لا نوعية، لأن الإبداع الحقيقي لا يقتصر على ابتداع بنى فنية جديدة، إنما يتعدى ذلك إلى خلق قيم مجتمعية جديدة في إطار هذه البنى، لأن خلق القيم الجديدة هو الذي يحدد مدى اهتمام الجمهور بالنتاج الفني» [2]وهذا يعود بنا مرة أخرى إلى مقولة انعدام أهمية الشكل دون الموضوع فحتى الأشكال الجديدة لا تحقق فائدتها ما لم تقترن بقيم تخدم المجتمع، أما آليات اللغة وتقنيات الحيل اللغوية فهي وإن نالت قسطا من الاهتمام إلا أنها لا تخلق قيما اجتماعية جديدة ولا تخدم المجتمع بأي حال إلا بانصياعها لضرورات المضمون الموسوم بالحركية والثورية وعدم الاستقرار تناسبا مع مطالب الطبقات العمالية الكادحة، لذا رفض المارسكيون تفريغ الشكل من المضمون الهادف أو إخضاع الثاني للأول ،و الأدب باعتباره شكلا إيديولوجيا يجسد معنى اجتماعيا محددا يمكن أن تجسد مصالح جماعية متعارضة، قد يتغير شكله بتغير توجهات الجماعة فالنظريات الأدبية الماركسية تعتبر النصوص إعادة انتاج ميكانيكية للواقع [3]، فإذا كان « الإحساس بضرورة الأشكال الفنية مهما جدا، فإن اقتصار التجديد على الشكل، واعتبار الإبداع عملية صياغة شكلية، والابتعاد عن الحياة يؤدي إلى عواقب وخيمة، ويفضي إلى تشابه الأساليب، وانتفاء فرادة الفنان، وكذلك بسط جوهر الفن،و هدم طبيعته، وهذا اللون من الإبداع يقصر تجديداته الشكلية في إطار اللغة، ويحيل اللغة إلى معادل للفن، متجاهل الطابع القيمي للنشاط الفني» [4] وإذا اعتبرنا النص الأدبي علامة لغوية، يكون الشكل فيها دالا

---

(1) بيير زيما: المنهج الاجتماعي، ص 67

(2) حسن جمعة: المرجع السابق، ص55-56

(3) ينظر بيير زيما :المنهج الاجتماعي، ص 53، 64

(4) حسن جمعة :المرجع السابق، ص 56

والمضمون مدلولا فإن دراسة المدلول تقفز إلى المقدمة، ويتراجع الدال لأن العلاقة بينهما اعتباطية، معنى ذلك أن هذا الدال أو غيره كان يمكن أن يستخدم للتعبير عن مدلولات أخرى، طالما أن ليس هناك إلزامية أو قانون ما يبرر علاقة الدال بمدلوله، وإدراك النص الأدبي يتاح لأن مضمونه هو المستهدف، أما الشكل فقد يكون على هذه الصورة أو غيرها، وهو يسير في إثر مضمونه، ويكسب وجوده منه، إنه في هذا ليس العامل في إدراك النص الأدبي، والملاحظ أن الفصل بين الشكل والمضمون ترك ممرات ضيقة جدا لتمييز الفن عن غيره، حيث إن المغالاة والصدح بأهمية المضمون جعلت الفني يتداخل مع غير الفني في إطار فوضى معرفية قضت بإلغاء الفروق بين البنية الثقافية المنتجة، وطالما أن المضامين هي ما يمنح للنص شرعية وجوده، فما هو الفرق بين نص أدبي ونص غير أدبي؟ هذا السؤال ولد وجهة نظر أخرى سعت إلى الحفاظ على حدود النص الأدبي وصيانة فرادته حتى لا يتماهى مع ما هو غير أدبي، ودعت – بدل الفصل بين الشكل والمضمون والذي صحبه إعلاء للثاني على الأول – دعت إلى اندماجهما، وقد سعت المناهج البنيوية إلى تحقيق هذه المعادلة التي لا ينبغي أن ننخدع بهاا فنحسب النص أصبح كلا لا يمكن الفصل بين أجزائه[1]، وبداية التحول كانت مع الفكر الشكلاني الذي طالما وسم بالآلية والميكانيكية المجحفة التي جعلت الشكل دينها وديدنها حتى أنه وصف به فالشكلانيون «يجنحون إلى استبعاد الثنائية التقليدية المكونة من الشكل والمضمون وإحلال فكرتين محلهما: هما المادة من ناحية والوسيلة أو الأداة أو الإجراء من ناحية أخرى، لأن هذه المصطلحات الأخيرة تتسم من وجهة نظرهم بعدة مميزات منهجية، يتم بها إنقاذ وحدة العمل الأدبي العضوية » [2]. ولكن هذه المحاولة لم ترق إلى درجة الحفاظ على الوحدة المرجوية، ذلك أن الوحدة العضوية المقصودة كانت شكلية إلى درجة اعتبار النص متحققا بلغته لا بمضمونه، والبحث في صناعة الشكل هي الأولى لأن ما يحدد أدبية الأدب هو كيفية تشكل لغته وليس ما يقوله، وانطلاقا من هذا الطرح الشكلاني تكون الشكل البنيوي باعتباره« مجموع العلاقات التي يستقطبها كل عنصر من العناصر الداخلية التنظيم،

(1) ينظر أوراغ مريم المرجع السابق، ص 78، 79

(2) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي ،دار الشروق ،مصر ،ط1 ،1998، ص 40 .

ووجود هذا المجموع هو الذي يسمح لكل عنصر بأداء وظيفة لغوية» [1] وبرزت مفاهيم البنية والنسق والنظام وغيرها من المفاهيم التي تكرس تقديم الشكل وتفعيله في خلق معناه منقطعا عن الخارج، لأنه «وحدة ديناميكية ملموسة لها معنى في ذاتها خارج كل عنصر إضافي، ومن هذا التصور الجديد للشكل أمكن اكتشاف مفهوم النسق حيث يكون الشكل محصلة أنساق فنية عدة »[2]

بالعودة إلى فكرة اعتبار النص علامة يكون فيها الشكل دالا، والمضمون مدلولا، يتضح بأن المناهج البنيوية قد ألغت تماما فكرة الإحالة أو المرجع، حتى إن المدلول لا يكتسب قيمته إلا بكونها متضمنا في نسق اللغة المغلق، وغير مرتبط بمشار إليه خارج النص، واندماج من هذا النوع هو في الحقيقة احتواء طرف لطرف آخر، فإذا كان المضمون قد ألغى الشكل في المناهج السياقية فإن الشكل قد ابتلع المضمون في المناهج البنيوية تحت شعار الاندماج للحفاظ على وحد النص، وإذا كانت عناصر النص باعتباره علامة لغوية في المناهج السياقية هي المدلول والمرجع بعدهما الدال، فإنها في المناهج البنيوية اختزلت كلية تحت الدال الذي أصبح معنيا أولا وأخيرا بمنحه ملامح حياة غالب ما تتبدد أمام أنساق اللغة وتقنياتها الفنية الجمالية التي يهتم فيها برصد العلاقات الداخلية وحيل التنظيم النسقية المولدة للمدلول. حتى إن البنيويين بنوا كل آلياتهم الإجرائية في دراسة النص انطلاقا من أن اللغة هي في الواقع معنى وهي العنصر الفني في النص الأدبي، ودليل ذلك أن ترجمة نص أدبي من لغة إلى لغة غير ممكنة لأنها تشوهه وتهدم بناءه الفني، فالترجمة وإن تمت على مستوى المضمون لكنها غير أمينة على المستوى الشكلي أو التعبير، وإن اعتمدت على مستوى النثر فهي مرفوضة على مستوى الشعر، لأن النثر يمثل الدرجة الصفر من الأسلوب،أما الشعر فدرجة الأسلوب فيه متقدمة وهو ما يجعلنا نفقد شكله حين ترجمته ونفقد معه الشعر كله[3].

إن تفريغ الأشكال من مضامينها أدى إلى تبرم النقاد البنيويين أنفسهم من المناهج البنيوية، لأن إقصاء المضمون لحساب الشكل أصبح تهمة تنقص من جدوى العملية النقدية، وقد تراجع البنيويون

(1) جون كوهين: بناء لغة الشعر ،تر تح تق أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993، ص 39

(2) حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص 80

(3) ينظر: جون كوهين: المرجع السابق، ص 47-48

عن تعصبهم لمبدإ الداخل، فعدلوا عن فكرة تمجيد الشكل حيث يرى بعضهم« أنه برغم استقلالية البناء اللغوي، فإننا لا نستطيع أن نفصله فصلا كاملا عن البنى التحتية التي تشكل الثقافة، ووعي الكاتب، أي أننا لا نستطيع أن ندرس أو نحلل العمل الأدبي بمعزل عن القوى الاقتصادية أو الاجتماعية أو الصراع الطبقي» [1] وقد كان تطعيم الماركسية لبعض مبادئ البنيوية سببا في هذا العدول والتراجع في محاولة لإيجاد حالة وسطية ينصف فيها النص الأدبي، وقد كان مصطلح إيديولوجيم الذي حاولت به جوليا كريستيفا أن تقف موقف وسطيا بين النصية والإيديولوجيا قصد تحقيق التوفيقية بين الشكل والمضمون، حيث « إن إدراك النص كإيديولوجيم يحدد منهجية السيميائيات التي وهي تدرس النص كتداخل نصي تفكره في (نص) المجتمع والتاريخ، إن إيديولوجيم نص ما هو البؤرة التي تستوعب داخلها العقلانية العارفة تحول الملفوظات (التي لا يمكن اختزال النص فيها أبدا) إلى كل جامع (النص) وكذا باندماج تلك الكلية في النص التاريخي والاجتماعي » [2]، وهو العنصر نفسه الذي رأى باختين قبل ذلك أنه الأقدر على حل مشكلة الشكل والمضمون لأنه يأخذ كليهما بعين الاعتبار، حيث« يمكن للمشكلة المطروحة أن تحل إذا عمل المرء على إيجاد عنصر في العمل الشعري يشترك في الوقت نفسه في الحضور المادي في الخطاب، وفي معناه، وسيكون هذا التوسط القائم بين المعنى وعموميته وبين تفرد التلفظ وخصوصيته، مثل هذا التوسط سيوجد إمكانية العبور المتصل من محيط العمل إلى لب معناه الداخلي ،و من الشكل الخارجي إلى المعنى الإيديولوجي الداخلي » [3]. حتى إن بارط نفسه أقر بعبثية قطع الدال عن مدلوله المحيل على مرجعية بجعله وليد العلاقات اللغوية حيث نقم على كون بعض الدارسين « يريد نصا (فنا، لوحة) من غير ظل ومقطوعا عن الإديولوجيا المهيمنة ولكن هذا يدل على أنهم يريدون نصا لا خصوبة فيه، ولا إنتاجية له، إنهم يريدون نصا عقيما، ألا إن النص لمحتاج إلى ظله، هذا الظل هو قليل من الإديولوجيا وقليل من الذات

---

(1) عبد العزيز حمودة: المرجع السابق، ص165

(2) .جوليا كريستيفا: علم النص، تر:فريد الزاهي ،مر:عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب، .ط1 ، 1997،ص22

(3) P .N.Medevedev: " formal nyj metod.v literaturovedenii.....(161.162) عن تودوروف: باختين، المبدأ الحواري، ص 84

» [1]. إن عدول بعض أعلام البنيوية عن فكرة جعل المعنى معطى لغويا محضا كان بدية مرحلة جديدة في مسار النقد تحدد مفهوم الشكل انطلاقا من وظيفته المفترضة، وانطلاقا من اعتراف جوليا كريستيفا أن « النص خاضع لتوجه مزدوج نحو النسق الدال الذي ينتج ضمنه (لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين) ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب» [2]. يبدو من غير المجدي محاولة حسم هذه الجدلية لطرف على حساب طرف، وإن الأمر شبيه بالدوران في حلقة مفرغة حيث ينتهي الفكر البنيوي إلى ضرورة إقحام المضمون تماما كما انتهى السياقيون إلى أن شكل النص يحفظ للأدب خصوصيته الفنية، ولم يبق أمام نقاد ما بعد البنيوية سوى الوقوف مع النص فقط باعتباره وحدة لتنتهي مبدئيا الجدلية العقيمة بين الشكل والمضمون والتي تجاذبت النص زمنا طويلا حتى أنهكته ومزقته، فلا الشكل نص ولا المحتوى نص فالنص الذي ينتج عن شكل ذي قيمة هو مضمون ذو قيمة أيضا، وليس من الضروري أن يجبر على اختيار أحدهما، إنما هو نص بما هو شكل ومضمون على حد السواء، وقد عارض باختين الشكلانيين الأوائل الذين غالوا في اعتبار القيمة الفنية تتحقق إذا وفقط إذا انصبت الدراسة على الجانب الشكلي كما عارض تسخير الأدب للإيديولوجية على حد السواء، وإن التمسك بهذا الموقف يزداد أكثر حين نرى أن هذه الجدلية لا تطرح – على الأقل بهذه الحدة –في بقية الفنون، حيث تمكنت من فرض ماهيتها موحدة ليس فيها تقديم عنصر على آخر لذا من حق النص الأدبي أن يعطى هذه الخصوصية أيضا، وإن انصهار الشكل والمضمون قائم على التسليم فعلا بأن النص علامة لغوية لها وجهان دال ومدلول، وهما وجهان لورقة واحدة لا يمكن فصلهما، على أن العلاقة بينهما أصبحت أكثر انفلاتا [3]. وإذا كان «البنيويون أخذوا على عاتقهم مهمة السيطرة على النص وإماطة اللثام عن أسراره، لكن ما بعد البنيوية يؤمنون بأن هذه الرغبة لا طائل من ورائها، لأن هناك قوى لا شعورية أو لغوية أو تاريخية لا يمكن السيطرة عليها، فالدال ينفلت بعيدا عن المدلول، والمتعة تذيب المعنى، والسيميوطيقي يقضي على الرمزي، والإرجاء يوقع الشقاق بين الدال والمدلول»

---

[1] رولان بارط: لذة النص، ص 63-64

[2] جوليا كريستيفا: المرجع السابق، ص9 -10

[3] ينظر أوراغ مريم، المرجع السابق، 82

[1] وبهذه المعادلة يخلق التوازن الذي فقدته النظرتان الانفصالية والإدماجية بإقحامها الشكل والمضمون بوصفهما وحدة يستهدفها الأدب والنقد معا. و من هنا نصل إلى أن النتاج الفني الحقيقي إنما هو ابتكار في الشكل واكتشاف في المضمون، ويعود ذلك إلى أن النشاط الإبداعي ذو طبيعة قيمية معيارية، ولا يجوز بحث الإبداع خارج هذه الطبيعة »[2]. وتبقى مهمة الناقد الحفاظ على هذه الطبيعة ودراستها دون تشويه لها وتشويهها هو إنما يحصل بإعلاء طرف معادلة على طرف فلا الشكل يطغى على المضمون ولا المضمون ينبغي له.

المبحث الثاني: المنهج التكاملي في النقد الغربي

أولا– لوسيان غولدمان والبنيوية التكوينية:

[1] رمان سلدن: المرجع السابق، ص 157

[2] حسن جمعة: المرجع السابق، ص60

يعتبر الكثير أن تبني غولدمان للبنيوية التكوينية هو انحصار للرؤية النقدية ذات المنهج الواحد، وانفتاح على فكرة التعددية التي مبررها أن منهجا واحدا لا يفي العمل الفني (الأدبي) حقه في الدراسة النقدية لأنها في اهتمامها بالشكل تلغي المضمون، وفي اهتمامها بالمضمون تلغي الشكل، وتلك كانت مشكلة النقد المعاصر منذ يومه، والبنيوية التكوينية« تسعى إلى تحقيق وحدة من الشكل والمضمون بين حكم والقيم وحكم الواقع التفسير والفهم، بين الغائية والضمنية » [1]، علها بذلك تتجاوز القصور المعيب الذي نقدت به المناهج بعضها، وقد استند غولدمان على الاستيمولوجيا التكوينية عند بياجيه، التي« تمثل تطورا وتقدما خاصا للاستيمولوجيا العلمية التي ظهرت منذ القرن التاسع عشر وكان من أهم وجوهها الكبيرة (جاستون باشلار) وزملاءه لاسيما تعرضه الواضح والسابق على بياجيه إلى ما يسمى (بعلم تاريخ الأفكار) إذ ليست المعرفة في نظر بياجيه أيضا سوى تاريخ الأفكار » [2]، وتشير كلمة "تاريخ" إلى أن وجهة نظره ستكون منطلقة من الحاضر مما هي عليه المعرفة والبحث في نموها وتطورها التاريخي، حيث« تسعة الايستيمولوجيا التكوينية إلى توضيح المعرفة، والمعرفة العلمية خاصة، وذلك استنادا إلى تاريخها وإلى تكوينها الاجتماعي Sociologenesis وإلى الاصول السيكولوجية للأفكار والعمليات التي تعتمد عليها بصفة خاصة (...) كما تأخذ الايستيمولوجيا التكوينية في اعتبارها أيضا وبقد المستطاع الصياغة Formalisation وبصفة خاصة الصياغة المنطقية التي تنطبق على بنيات الفكر المتوازي Equilibrated thought وعلى حالات معينة من التحولات التي ينتقل فيها الفكر في مجرة تطوره من مستوى إلى آخر»[3]. دون إغفال العوامل التاريخية والسيكولوجية في هذا التطور فهي حسب بياجيه ليست مساعدة فقط، إنما هي ضرورية كعناصر في هذه التغيرات التي سيتم تتبعها في حالتها السكونية التي تتعارض مع الفكر والمعرفة العلميين، إذ« لا شك أن المعرفة العلمية تطورية على الدوام فهي تتغير من حين لآخر، وعليه فلا يمكننا أن نقرر من جهة أن للمعرفة تاريخا، ثم ننظر من جهة

(1) لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص 46.

(2) جان بياجيه، الايستسمولوجيا التكوينية تر السيد نفادي، مر محمد أحمد أبو ريان، دار التكوين، دمشق، 2004، ص 07.

(3) جان بياجيه ،المرجع السابق، ص 35 .

أخرى إلى حالتها الراهنة كما لو كانت نهائية أو ثابتة (...) إن الحالة الراهنة للمعرفة إنما هي لحظة في التاريخ (...) الفكر العلمي ليس لحظيا، إذ أنه ليس حالة استاتيكية سكونية، إنما عملية A Process وبتحديد أكثر عملية بنيان وإعادة تشييد مستمرين » [1]. لقد أصبح للبنية مفهوم جديد انفلت من مفهوم البنيويين المغلق المكتفي بذاته، انطلاقا من رؤى تقيم توازنا بين الذات والموضوع، ومن هنا ضاع غولدمان البنيوية التكوينية بما هي« فلسفة متكاملة ذات منظور نقدي يتجاوز سلبية النقد إلى استشراف إيجابيات تنسجها الجدلية، القائمة بين الذات والموضوع، تلك الجدلية الممثلة لجوهر كل علم تكويني، فداخل كل بنية توجد بذرة نافية لها، تؤثر على ما ستكونه (...)و البنيوية التكوينية في اعتبارها لكلية الظواهر وترابطها تنطلق من نقد الواقع القائم الناقص، من زاوية استحضار ما يتكون عبر الجدلية المحاثية » [2]، كيف يمكن أن تستشعر هذه الجدلية في الخطاب النقدي لغولدمان، كيف سيتمكن من تحويل جدلية قائمة على الإقصاء إلى جدلية محايثة تقف بين الذات والموضوع على مسافة واحدة ؟« منذ عام 1947 قدم غولدمان فرضية لن يتحول عنها أبدا وستضل على أساس منهجة بالنسبة للمادية التاريخية، يكمن العنصر الأساسي في دراسة الإبداع الأدبي في أن الأدب والفلسفة هما على صعد مختلفة تعبيرات عن رؤية العالم وأن الرؤى حول العالم ليست وقائع فردية بل جماعية » [3].

في البنيوية التكوينية« اللفظ نفسه يشير إلى أن ما هو مطروح ليس دراسة من حيث هي كذلك بصورة سكونية ولازمنية بل العملية الجدلية ووظيفتها، وهي فكرة ذات أصل ماركسي [4]، حيث الربط بين الفكر والسوسيولوجيا والبنيوية على الرغم مما قد يلاقيه ذلك من اعتراض لدى البعض، فكل: « سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي، بالنسبة للمادية الجدلية، فإنها تعتبر ذلك مسلمة أساسية (...) غير أننا نجد كثيرا من الكتاب

(1) جان بياجيه: المرجع السابق، ص 35-36

(2) لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص 08.

(3) جان ايف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرين، ص 239.

(4) لوسان غولدمان: المرجع السابق، ص 43 .

والفلاسفة يعترضون على مثل هذا التأثير يقولون: إن ربط القيم الروحية بالعوارض الاجتماعية والاقتصادية ينطوي على الحط من تلك القيم » [1]، والأمر يشبه مقولة أخرى في ربط الأعمال الأدبية بالطبقات العمالية حطا منها، وهذا الرفض منشؤه أن الأدب أو قضايا الفكر كلها تصنف ضمن القيم وهي ثوابت لا ينبغي لها ولا بأي حال أن تنزل دون تلك المنزلة، لأن في ربطها بطبقة اجتماعية ما (ظروفها وأهدافها) تعسف لا يقدم شيئا غير الحط منها ،و لكن العزاء في الخطاب النقدي« أن غولدمان يحسن استعمال مفهوم التوسط بين الأدب والمجتمع عن طريق الاحتفاظ بالدور الأساسي الوسيط للتيار الإيديولوجي الذي تعبر عنه الأعمال الأدبية وتتجاوزه » [2]. هذا وصونا أكثر لهدف البنيوية التكوينية الذي يتوخاه غولدمان، وكذا رسما أكثر لحدود هذا التوسط الذي تبناه «يقيم غولدمان تميزا واضحا بين البنيوية التكوينية وسوسيولوجيا المضامين والأشكال وهكذا فحين ترى سوسيولوجيا المضامين في النتاج مجرد انعكاس للوعي الجماعي، فإن السوسيولوجيا البنيوية ترى في النتاج إحدى العناصر المكونة وذات الأهمية القصوى للوعي الجماعي، العنصر الذي يسمح لأعضاء المجموعة بامتلاك معرفة بما يفكرون فيه بما يحسون أو بما يعملون دون أن يعوا الدلالة الموضوعية لأفعالهم » [3].

1.تناول الشكل والمضمون عند غولدمان:

يقيم غولدمان دراسته للعمل الأدبي وفق البنيوية التكوينية على أساس التفسير السوسيولوجي وتحليل المضمون الثقافي والإيديولوجي ثم رصد التناظر بين بنية وعي المجموعة الاجتماعية وبنية عالم العمل الأدبي، إن البنيوية التكوينية لا تستبعد الشكل ولا تقصي المضمون على الرغم من إقرارها بالتعارض القائم بينهما، إذ يخلق الشكل صورا انطلاقا من الأشكال، بينما يخلق المضمون الدلالات انطلاقا من المفاهيم والقيم، وتتحقق للعمل الأدبي قيمته كلما تمكن خلق كائنات ملموسة وواقعية داخل العالم الذي يبدعه الكاتب بحيث يتوفر على الغنى والوحدة اللذين يعبر عنهما شكل أكثر

(1) لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص 13.

(2) لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص 76.

(3) لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص 45 – 46.

ملائمة لخلق هذا العالم والتعبير عنه. فالفن وفق تصورها لا يكمن في شكل مستقل عن المضمون، فالعمل الأدبي لا يفقد طهارته إذا اقترب من حياة المجموعة البشرية، كما الفنان لا ينسخ الواقع حرفيا، إنما يحصل القيمة الحقة لهذا العمل أو ذلك حين يبدع كائنات وأشياء تؤلف عالما واسعا وموحدا على وجه التفريق.

أما عن تحليل المضمون الثقافي والإيديولوجي« يؤكد غولدمان من جديد في كتابه " من أجل سوسيولوجيا للرواية" (...) الموضوعات الحقيقية للإبداع الثقافي هي المجموعات البشرية وليست الأفراد المنعزلين مع اعترافه طبعا بأن الإبداع الفردي هو جزء من إبداع الجماعة، ويشير إلى أنه ليس بحاجة لأن يكون سوسيولوجيا لكن يصرح بأن الروية باعتبارها أخبارا اجتماعية تعكس مجتمع عصره ثم بدلا من طرح التماثل بين الواقع الاجتماعي ومضمون الأدب الروائي فهو يراه بين بنية الوسط الاجتماعي والشكل الروائي، هناك تماثل"Homologie" بين الشكل الأدبي للرواية وبين العلاقة اليومية التي يقيمها الناس مع المنافع ومع الآخرين » [1]. لقد اشترط غولدمان ربطه برؤية العالم لدى المبدع والتي هي متشكلة حتما من رؤية العالم للمجتمع أو لنقل للطبقة الاجتماعية تحديدا أو في طريقها نحو التشكل، وها هنا منعطف حاسم، إذ أن البنيوية التكوينية عند غولدمان تقصي كل خصوصية لحياة المبدع أو حتى عبقريته مستندة في هذا الإقصاء إلى سببين، فأما الأول فهو أن هذه الفردية وهذه العبقرية ما هي إلا امتداد لرؤية العالم لرؤية العالم من منظور الطبقة الاجتماعية التي ينتمي إليها أو لا ينتمي إليها وعمله إذ ذاك قد يتأثر بهذا المحيط تكيفا وقبولا أو رفضا وتمردا. وأما الثاني فهو أن هذه الفردية حتى وإن ظهرت في العمل إلا أنه يتميز بالتحام داخلي لمنظومته المفهومية تجعله قادرا أن يعيش وحده ويفهم وحده، تعدو سيرة الكاتب حينذاك أن تكون عاملا جزئيا أو ثانويا ويبقى الأهم والأجدى بالدراسة والتحليل هو العلاقة بين العمل الأدبي وبين الرؤية للعالم التي يجب أن تلغي كل النوايا الواعية لدى المبدع لأن أخذها بعين الاعتبار سيكون مميتا للعمل، « غولدمان كان من أوائل الذين أكدوا على هذا الموضوع الذي طالما أخذ به بارط والنقد المعاصر، وهو أن المؤلف لا يعرف

[1] جان إيف تاديه: المرجع السابق، ص 242

أكثر من غيره دلالة وقيمة كتاباته وأن سؤال شهوده ووسائله ليست بالضرورة أفضل السبل لفهمها: بين المقاصد الواعية للفنان وبين الأشكال التي يجسد فيها رؤيته العالم قد يكون هناك تفاوت أشار إليه أيضا لوكاتش. إن التحليل الجمالي اللازم يستخلص الدلالة الموضوعية للعمل الأدبي ثم يأتي الناقد فيربطهما مع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والثقافية للعصر، وتبقى القيمة الجمالية هي المعيار الأساسي وبقدر ما تكون هذه القيمة كبيرة بمقدار ما يعمل المنهج وما يفهم العمل ذاته، بمقدار ما يجسد رؤية للعالم لا تزال في طريقها إلى التشكل وبالكاد صم استخلاصها من وعي الجماعة البشرية »[1]

يكشف غولدمان عن مرحلة أخرى يعدها على درجة كبيرة من الأهمية في تحليل العمل الأدبي، وهو التحليل السوسيولوجي الذي أهلته المادية الجدلية أن يقوم بدورين مهمين: الإحاطة بمجموع السيرورات التاريخية والاجتماعية لفترة ما من جهة. واستخلاص العلائق بين هذه السيرورات وبين مختلف الأعمال الفنية التي خضعت لتأثيرها. ولكن غولدمان ورغم إقراره بأهمية هذه الخطوة إلا أنها لا تفي العمل الأدبي حقه بل إنها لا تصل أصلا إلى ما يفترض الوصول إليه، وهو عند غولدمان العثور على الطريق التي مر من خلالها العمل الأدبي عبر الواقع التاريخي والاجتماعي عن نفسه عبر الحساسية الفردية للمبدع داخل العمل الأدبي أو الفني.

أما عن بحث البنيات فإن غولدمان يرى أن رفض إمكانية تحليل البنيات الجامدة كما يدعوها كلود ليفي شتراوس، ليفتح بابا للتساؤل عما يتبقى من جوهر البنيوية التقليدية حين ترفض البنيوية التكوينية الدراسة السكونية معتمدة على الدينامية التتابعية، إضافة إلى أن البحث التحليلي للبنية أصبح يستند على معرفة الأنماط التي تتولد وتشتغل البنيات حسبها ثم السياق الذي تتدامج ضمنه. .. حسب غولدمان إن فهم البنيات وإدراكها التي كانت أساس النتاج لا يمكن أن تتحقق بواسطة

[1] جان إيف تاديه: المرجع السابق ،ص 240.

تحليل محايث أو دراسة النوايا اللاشعورية للمبدع، بل يمكن أن يتحقق فقط بواسطة بحث على غرار البحث البنيوي الشوئي » [1].

إن المفاهيم التي انطلق منها غولدمان فيها سعي جاد لإخراج النقد الأدبي إلى فضاء أوسع مما فرضته عليه البنيوية التقليدية، غير أن التقاطع الذي أريد به أن يتم في ضوء فلسفة تكاملية، قد لاقى العديد من الصعوبات، فالبنيات الذهنية التي تنظم العلاقة بين الرؤية للعالم لمجموعة اجتماعية ما وبين العالم المبدع من طرف الفنان، غالبا ما أفضت إلى أنها التشكيك في أصالة العمل الفني لأن النقاد يأنفون هذا الربط التعسفي في أحيان كثيرة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يطغى المحيط على العمل بشكل أو بآخر، « إذ أن هذا النقد لما كان مأخوذا بالبحث عن المرجع الأصلي للعمل الأدبي، ولما كانت المقارنة بالكتابات ووقائع اجتماعية أخرى تستهويه، فإنه يجازف في أن يلقى بنفسه نحو ريض خارجي عن المحيط سيختلط عليه الأدبي بظواهر من طبيعة أخرى » [2]، وبذلك فإن هذا النقد لن يعود قادرا على الوقوف على مسافة واحدة من الشكل والمضمون، ومتى حدث ذلك انهد أساس مهم من أسسها. ثم إن ذلك التناظر الذي يسعى لأن تقيمه بين وعي طبقة اجتماعية معينة وبين العمل الأدبي تناظر هش غير مطلق ولا صرامة فيه، بفقد البنيوية الدقة العلمية التي تتوخاها، هذا وغيره جعل النقاد ينتقدون بشدة فلسفة التكامل التي لم تتحقق في البنيوية التكوينية لغولدمان، « فرغم أن رولان بارط يعترف له بفضل محاولة الربط بنوع من الحدس الخصوصي بين شكل التراجيديا ومضمون رؤية طبقة سياسية، فإنه مع ذلك يعتبر أن التفسير المعطى تفسير غير متكامل، وينتهي إلى اتهامه بتبني حتمية متنكرة، ويستعجل آخرون إلى وصم محاولاته للبحث عن البنيات الأدبية المربوطة بالبنيات الاجتماعية بأنها نزعة اجتماعية مبتذلة » [3]. وبهذا تكون البنيوية التكوينية قد خسرت الرهان الذي به امتازت على بقية المناهج، رغم أنها قد تقدمت خطوة إلى الأمام عنها إلا أنها لم تصل إلى رسم علاقات محددة ودقيقة للبنية الأدبية والبنية الاجتماعية. وغولدمان نفسه بقول بضرورة مواصلة البحث

(1) ينظر: لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص 24 – 46 .

(2) لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص 71.

(3) لوسيان غولدمان: المرجع السابق، ص 40

حتى يستقيم الأمر لها ويتوازن فيها محيط العمل مع بنيته، والتكامل المزعوم فيها هو تكامل بين منهجين فيه جنوح إلى أحدهما دون الآخر، ومنه فإن تنزيه هذا المنهج بدعوى فلسفته التكاملية أمر مردود، وما هو إلا خلقة من حلقات النقد الأدبي.

ثانيا– ميخائيل باختين والمبدأ الحواري:

وغير بعيد عن حقل السوسيولجيا واللغويات البنيوية يتخلص ميخائيل باختين من تلك الرؤية الضيقة التي فرضتها المناهج النقدية المتعاقبة، بل ربما كانت خطوته أكثر جرأة من مجرد الجمع بين الحقلين المذكورين، « وجد باختين نفسه بوصفه منظرا في حقل النصوص (بالمعنى الواضح للكلمة، إذ يمتد عمله ويتجاوز حقل الأدب) مدفوعا بالحاجة إلى تدعيم نظرياته إلى القيام بغزو شامل لحقلي علم الفلسفة وعلم الاجتماع، وقد أقفل عائدا من غزوته وهو محمل بمنظور متكامل وموحد لمجال العلوم الإنسانية بكاملة ويتركز هذا المنظور إلى هوية مواد هذه العلوم: النصوص، وإلى منهجها: التأويل أو إذا عبرنا عن الأمر بصورة أخرى: الفهم الذي يعتمد الاستجابة " Respensive understanding " » [1] ووقوف باختين هذا الموقف في النقد الأدبي يجيز لنا أن نسال عن علاقته بالنقد التكاملي، وهل باختين بتلك الموسوعية والشمولية التي يحرص تزفيتان تودوروف على إبرازها هي نفسها تلك المثالية التي تحدث عنها ستانلي هايمن، فإن لم يكن كذلك فإلى أي مدى اقترب منها ؟.

ينطلق باختين في طرحه النقدي من مبدأ الحوارية الذي يحكم الإنسان بذاته، و« يشير تودوروف (...) إلى أن الاختلاف الذي تنبع منه الحوارية أو مبدأ الحوار من وجهة نظر باختين كامن في نفسه لأنه تعددي بالضرورة ومتميز بهذه التعددية من الناحية الأنثروبولوجية على أن هذا لم يحل دون قيام نزعة توحيدية مقاومة للحوار ومضادة للتعدد وهو ما أدى إلى استمرار الصراع بين الحوارية بتعدديتها والرغبة التوحيدية أو الوحدوية في الهيمنة لا على مستوى الرواية أو الأدب فحسب وإنما على مستوى الثقافة إجمالا » [2]، ونقطة الانطلاق هذه مرتكزة على أبعاد نفسية واضحة لكنها ما

---

[1] نزفيتان تودوروف: المبدأ الحواري عند باختين، ص 15

[2] ميجان الرويلي، سعد البازعي: المرجع السابق، ص 318 – 319.

تلبث أن تسلم الباحث إلى تعددية في نطاق سوسيولوجي خالص، حين يتطور هذا التعدد ليصبح تعدد أصوات معبرة عن إيديولوجيا مختلفة تظهر في العمل الأدبي ممثلة في الشخصيات« يقول باختين إن العمل الأدبي والروائي بوجه أخص إطار تتفاعل فيه مجموعة من الأصوات أو الخطابات المتعددة إذ تتحاور متأثرة بمختلف القوى الاجتماعية من طبقات فئوية وغيرها، كما أن كل تغير نحوي أو دلالي فيما يعبر عنه سواء في الحياة اليومية أو في الأدب يعود إلى العلاقة بين المتحدث ومستمعه إلى ما يتوقعه المتحدث من ردود فعل وما تأثر به من مقولات سابقة، وفي هذا اختلاف واضح عما تؤكده توجهات نقدية أخرى كالتقويض مثلا الذي يؤكد على أن الدلالة والتشكيل اللغوي عموما ناتجام عن عوامل (لغوية وغيرها) لا قدرة للإنسان عليها، فعند باختين تلعب الإرادة الفردية في إطار الحياة الاجتماعية دورها الحاسم في إنتاج الخطاب الأدبي وغير الأدبي على حد سواء » [1]. يبدو جليا أنها دعوة إلى الانفتاح والتعددية المرتبطة بالإيديولوجيا السائدة في الحياة الاجتماعية، بل إن هذه التعددية تبلغ مداها حين يطالب باختين صاحب العمل الأدبي أن يتمثل بشخصيات عمله الإيديولوجيات المختلفة ليظهر صراعها جليا، دون أن يتدخل هو في جعل هذا الصراع يحسم لصالح إحداها دون الأخرى، إنها تعددية الإيديولوجيات مع حيادية للمبدع، وفي خضم هذا الصراع تقبل الأنا الآخر وتعترف به بل إنها تتعرف على ذاتها من خلال صراعها معه، إذ« في عام 1929 أصدر باختين كتابه: "إشكالات الشعرية الدوستيوفيسكية " وفيه بين أن روايات " دوستويفسكي" تتميز بتعدد الأصوات وتمتعها بحرية الاختلاف، حيث يسمح الكاتب لمختلف الشخصيات بالتعبير عن اختلافها بعيدا عن هيمنته كروائي، وهو ما يجعل رواياته حوارية على عكس ما نجد عند "تولستوي" الذي يهيمن لديه صوت المؤلف على أصوات الشخصيات فيخضعها لرؤيته، مما يجعل رواياته أحادية الخطاب » [2]، إن رواية بذلك التعدد الصوتي لدى باختين لا يمكن أن تدرس إلا من منطلق علم يأخذ بعين الاعتبار هذه الحوارية متجاوزا الدرس اللساني الوصفي السوسوري وملتفتا باهتمام إلى

(1) ميجان الرويلي، سعد البازعي: المرجع السابق، ص 318

(2) ميجان الرويلي، سعد البازعي: المرجع السابق، ص 318

تجليه في النص، و« موضوع باختين يقع بين هذين الموقفين: التلفظ Ulterance البشري بوصفه نتاجا لتفاعل اللغة وسياق التلفظ، السياق الذي ينتسب إلى التاريخ وعلى النقيض من قناعات كل من علماء اللغة وعلماء الأسلوب، فإن التلفظ ليس فرديا أو متغيرا بصورة غير محدودة، وهو لذلك أمر يتجاوز المعرفة إلى حد ما، وينفلت منها ويمكن للتلفظ أن يصبح بل ينبغي أن يصبح موضوعا لاستعلام علم لغة جديد سيدعوه باختين علم – عبر اللسان – "Translinguistics "، ويمكن بهذه الطريقة التغلب على ثنائية الشكل والمضمون العقيمة، كما يمكن للتحليل الشكلي للإيديولوجيات أن يبدأ » [1] ،و هذا الطرح مؤداه أن لا وجود لعمل نقي من ترسبات أعمال أخرى ولنكون دقيقين أكثر: فإن كل نص هو نتاج حوار مجموعة نصوص أخرى، وهو ما أطلقت عليه "جوليا كريستيفا " مصطلح التناص " Intertextuality " وبلوره بعدها " جيرار جنيت "، ودراسة هذا التناص تنطلق عند باختين من تحليل لغوي تركيبي للكشف عن العلاقات الاجتماعية وما تستدعيه من أبعاد تاريخية وسياسية وثقافية تحيط بالعمل الأدبي، و« يلقي منظوران اثنان أو قطاعان اهتمام باختين، أحد هذين المنظورين هو اللسانيات والثاني حقل لم يكن له في البداية اسم (إلا إذا أمكن أن نطلق عليه اسم علم الاجتماع) ولكن باختين سيطلق عليه في كتاباته الأخيرة اسم Metalingvistika وهو ما ترجمه بكلمة عبر اللسانيات "Iinterlinguistics " (...) اللسانيات وعبر اللسانيات تمثلان وجهتين مختلفتين حول الموضوع ذاته، أي اللغة، وفي نتاجه الفكري المبكر لا يرى باختين الأشياء بصورة متعادلة، بل إنه بالأحرى ينزع إلى القول خصوصا في الماركسية وفلسفة اللغة على شرعية وجود هذين الحقلين » [2]، اللذين طغت عليهما الرؤية الإيديولوجية المقيدة بالماركسية، وتعدد الأصوات في العمل الأدبي الذي يعني تعدد اللغات المتحاورة فيه لم تكن كافية لتسمى نظرة تكاملية بامتياز.

---

[1] تزفيتان تودوروف: المرجع السابق، ص 16 .

[2] تزفيتان تودوروف: المرجع السابق، ص 59.

لم يعد مجديا بعد هذا البحث أن نسم النقد الأدبي بالفوضى ولا أن نتهمه بالاضطراب المنهجي، لأنه أمر عرضي يطلق على ما يفترض أن يكون قبل الفوضى مستقرا، إذ طبيعة النقد وموضوعه وواقع مناهجه لا يسمح له أن يكون كذلك. وعليه نصل إلى النتائج الآتية:

- ليس النقد حقلا مستقلا – وإن استقل بأدواته الإجرائية – لكنه مستند أبدا إلى حقول متاخمة له تمده بشبكة المفاهيم التي يتحرك خلالها، ولايعقل أن نسعى لنقد ثابت بمناهج مستقرة إذا كان الفلك من حوله متحركا باستمرار.
- على الرغم من المحاولات الجادة لعلمنة النقد والتي أنقدته من مزالق تغريب النص إلا أن الأمر لم يكن ليتم وما كان للنقد أن يصبح علما، لأنه ببساطة مرتبط – في جانب كبير منه – بالجمال والذوق وهما متفلتان يمتنعان عن الانصياع لقواعد العلم، بل إنهما لو خضعا لها لفقدا معنياهما.
- لا يمكن للنقد أن يستقر على منهج واحد إلا إذا تمتع الأدب بصفة تجعل ذلك ممكنا. إن الأدب من حيث هو موضوع النقد يكون أكثر الأسباب تأثيرا في حركة النقد، بسبب طبيعته الزئبقية المتفلتة والمتمنعة.
- تشتغل المناهج النقدية على النص من زوايا مختلفة، وكل منهج يؤسس نفسه على مبدأ الاقصاء والنقض، ثم ما يلبث أن يظهر قصوره أو عجزه ثم حاجته لغيره من المناهج والتي جاء يقصيها ويقوضها، ولو جاء المنهج المتأخر مؤسسا نفسه على مبدأ تعديل وتكميل المنهج المتقدم لقصرت المسافة في رحلة النقد الطويلة والتي لايلوح في الأفق القريب أنها سترسو على بر.
- توجه الفكر النقدي الغربي إلى التركيب المنهجي الذي يقضي بالمزاوجة بين منهجين أثبت واقع الممارسة النقدية عجز كل منهما على حدى.

الفصل الثاني:

التكامل في الخطاب النقدي العربي

المبحث الأول: خلفيات مقولة التكامل

أولا– فلسفة التكامل: الضرورة المعرفية:

يوضع النقد التكاملي –غالبا– بين حاضنتين للدلالة على التحفظ الشديد الذي يلقاه المصطلح لدى النقاد والمهتمين بالحقل النقدي عموما، وذلك لما يحمله من اللامعيارية التي تخالف مطمح النقاد، باعتبارها« الوضع الذي تتغير فيه أسس القيم وتصبح غير قابلة للتجديد أو التعريف دون اختفاء كل المعايير بل استحالة الوصول إلى تعريف أحادي وثابت، فالقيم وأسسها يمكن أن تتغير بسرعة في النقد أو في الأدب في فترة تاريخية محددة ويمكن لهذا التغير أن يتسبب في اختفاء قيم نقدية بأكملها ويمكن لهذا التغير أن يثير نمطا من القلق في المناخ النقدي، ويؤدي إلى عدم استقرار القواعد أو الأسس النقدية» [1]. وهي السمة التي يراها النقاد لطخة تشوه مسيرتهم النقدية التي يطمئنون خلالها إلى وتيرة واحدة لا تعرف تغيرا أثناء الممارسة النقدية، فتراهم لا يستخدمون المصطلح حتى ة إن أجبرتهم الطبيعة المتفلتة للأدب على اعتماد التكاملية، وكأن النظرة الأحادية ذات المنهج الواحد هي ما يحفظ ماء الوجه ويصون الموضوعية المرجوة، على الرغم من أن " التكامل " في أصل اشتقاقه اللغوي إنما يشير إلى معنى يخدم العملية النقدية أكثر من غيره إذ جاء في لسان العرب « تكامل الشيء وأكملته أي أجملته وأتممته ،و أكمله استكمله، وكمله أتمه وجمله»[2] وأما في الصحاح فجاء « تكامل الشيء :كمل والتكميل: الإكمال والإتمام » [3]، وليس التكامل مفهوما نقديا خاصا، وما تبنيه في النقد الأدبي إلا امتداد لشيوعه في الحياة الفكرية والثقافية لا الحديثة فحسب، بل ومنذ زمن غير قصير ،« وفي هذا السياق يجري التنويه ببعض العلماء المسلمين الذين اتصفوا بالتكامل المعرفي بمعنى الموسوعية في اللغة والأدب والفقه وعلوم القرآن وعلوم الحديث والتاريخ وربما الفلك أو الطب أو الرياضيات ،..... ولا شك أن ظاهرة الإبداع في أكثر من علم واحد كانت صفة مميزة

(1) سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، ص 22.

(2) محمد بن كرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، ج 11، ص 598

(3) محمد بن أبي بكر الرازي، مختار الصحاح، ت: محمود خاطر بيروت، لبنان، 1995، ج 1 ص 586

لكثير من علماء المسلمين » [1]، كابن رشد والكندي وابن سينا والبيروني، بل إن الاعتراف لهؤلاء بالفكر التكاملي هو شيء يفتقر إليه علماء الغرب، إذ يقول روجيه دو باسكيه « على العكس من العلماء الجدد في الغرب الذين يغلب على بحوثهم الطابع التحليلي والاهتمام بالجانب الكمي وملاحقة الموضوعات الثانوية كان العلماء المسلمون يحاولون تكوين نموذج معرفي يمتاز بطابع تركيبي أفضل ويطمح إلى تقديم رؤية أكثر شمولية للكون » [2]، وكثيرة هي أسماء الغربيين الذين تبنوا فلسفة التكامل المعرفي من أمثال روبرت أغروس وجورج ستانسيو في كتابهما المشترك " العلم في منظوره الجديد " الصادر عام 1984. وإدوارد ويلسون في دراسته وحدة وتناسق المعرفة [3].

إن التراكم المعرفي الذي أفرزته فتره الحداثة اقتضى تقسيمه وتجزئته للتحكم فيه، << هذه التجزئة المستمرة للمعرفة المتزايدة في النمو أنتجت أنظمة تربوية ومجتمعات مغرقة في التجزئة والتخصص الفرعي وأنتجت من ثم أفراد يركزون بطريقة مبالغ فيها على أجزاء الحقيقة المختزلة والراهنة والمباشرة ويفتقدون بطريقة متزايدة الوحدة التاريخية للصورة الكبيرة الكلية الأقل وضوحا. وبعبارة أخرى: في الوقت الذي أصبحنا فيه أناسا نعرف أكثر فأكثر عن الأشياء الأقل فالأقل. فإننا في الوقت نفسه . للأسف . أصبحنا أناسا نعرف أقل فأقل عن الأكثر فالأكثر » [4]، ولسنا نبالغ إذا قلنا بأن ترسبات منذ عصر التنوير كانت السبب في التفات الغربيين إلى وحدة المعرفة في إطار تكاملي. وأما في الفكر الإسلامي فالتكامل أكثر من ضرورة معرفية. . إنه ضرورة وجودية بل إنها الفكر الإسلامي نفسه، و« فقدان المعرفة المتعلقة بالرؤية الكلية للكون والعالم والإنسان، وابتعادها عن مقاصد حياة الإنسان وغياب وحدة الهدف والغاية الجامعة لمفرداتها قضية أصبحت تشكل تحديا للأمة الإسلامية بوصفها

---

(1) رائد جميل عكاشة ،التكامل المعرفي وأثره في التعليم الجامعي ،المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، 2012،ص19 .20

(2) مهدي كلشني، من العلم العلماني إلى العلم الديني ص 168، عن زكي ميلاد التكامل المعرفي، مجلة ثقافتنا ...ص 20

(3) ينظر ميلاد زكي، المرجع السابق ص 30 وما بعدها

(4) Atuke ALLEN.The (Re)unification of knowledge :how ?why ?where ?whene ?in prespectives of theunity integration of knowledge .edited by Benson GR Glasberg and B Griffith ,New York :Peter Lang. 1998. P 424 . عن رائد جميل عكاشة، امرجع السابق ص

مستوردة للمعرفة >>[1] ،ولو كانت منتجة لرفعت الحرج عن نفسها لكنه التمزق بين ما يأتيها من هناك وما يشكل قاعدة روحية ووجودية، «ولعل من أخطر ما يواجه المعرفة اليوم فقدانها البوصلة التي تحدد غاياتها وأهدافها وانفراط محتواها واتجاه أجزائها إلى نحو من العزلة والاستقلالية عن بعضها بعضا، لنجد بعد فترة من الزمن أن المعرفة قد تقزمت عند كل صاحب اختصاص فلا نقطة ارتكاز تجمعها. ... وعلى صورة من الصور كان التكامل المعرفي قائما في أذهان كثير من علماء الأمة بل كان شيوعه ثقافة دارجة وأمرا مسلما، وقد كان تحقيقه وفق الرؤية الكلية للوجود ومفرداته ضرورة ترتقي بالباحث إلى وصف " عالم ". وبنظرة سريعة إلى علوم الكون والإنسان والشريعة التي ألف فيها الإمام الرازي) مثلا سنجد موسوعة معرفية متكاملة أسهمت في بناء ثقافة الأمة »[2]ومع كل اعتراف بأهمية التكامل وضرورته نحتاج أيضا إلى الاعتراف بأن هذا « المفهوم الإجرائي الذي يعبر عن الجمع أو التوفيق بين مجالين يتمم كل منهما الآخر... يحتاج إلارتكاز على مفهوم أكثر عمقا من المستوى الإجرائي، وهو مفهوم منطقي في الأساس، فالمفاهيم إذا لم تكن متناقضة تكون متسقة مع بعضها بعضا » [3]. إن الاتساق هو الضرورة المنطقية التي تفرض نفسها كمعطى حيوي للتكامل المعرفي من خلال « مبدأ الوصل والفصل بين الذات والموضوع في الوقت نفسه وهذا المبدأ يلخص التفرقة الأساسية بين العلم الحديث القائم على إمكان تحقيق الموضوعية الكاملة بانفصال تام عن الذاتية (مبدأ الفصل بين الذاتي والموضوعي)، والعلم المعاصر الذي يقول بوجود درجات مختلفة من الذاتية لا يمكن تجاوزها في العلم (عدم إمكانية الفصل التام بين الذاتي والموضوعي. .. وهذا المبدأ يزيل إذا تم تطبيقه بشكل صحيح أي من خلال أسلوب منهجي له خطوات محددة . أي تناقض بين الجوانب الموضوعية العلمية المعاصرة والجوانب الذاتية المعبرة عن النظرة العربية الإسلامية » [4]، نظريا يبدو الأمر مغريا وباعثا عل رسم آمال تخرج المعرفة من ضائقة الأحادية أما عمليا فالأمر يحتاج إلى مثالية عليا

(1) زياد الدغمين، التكامل المعرفي في القرآن الكريم، المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، المجلد التاسع، العدد (1.أ) 2013، ص 163

(2) زياد الدغمين، المرجع السابق، ص 164

(3) رائد جميل عكاشة: المرجع السابق، ص 117

(4) رائد جميل عكاشة، المرجع السابق، ص 147. 148

،«ويتمثل التطبيق المثالي لهذا المنهج في معالجة الشيخ عبد القاهر الجرجاني لقضية "الإعجاز اللغوي في القرآن الكريم"؛ إذ تمكن من إنشاء نظرية النظم بوصفها نظرية علمية بشكل تام، وفي الوقت نفسه الحفاظ على النظرة الإسلامية التي تؤمن بأن القرآن معجز في نظمه. وبلغتنا الحالية يمكن القول بأن الشيخ عبد القاهر، تمكن من تحقيق "التكامل" بين علم اللغة بوصفه علما من العلوم الإنسانية، من جانب، والعلوم الشرعية عموما وعلم الكلام خصوصا الذي مثلت قضية الإعجاز إحدى قضاياه الأساسية في ذلك الوقت. فإذا استخدمنا المنهج الذي استخدمه الشيخ عبد القاهر، فلن تكون النتيجة فقط تحقيق التكامل بين العلم المعاصر والعلوم الشرعية الإسلامية، وإنما أيضا الاسهام في العلم المعاصر انطلاقاً من النظرة العربية/ الإسلامية، تماما مثلما فعل الشيخ عبد القاهر سابقا» [1]

ثانيا– المنهج والتكامل:

استقر في الأذهان أن أرقى أشكال المعرفة وأكثرها جدوى وإقناعا ما استند إلى منهج يؤكد شرعيته ويكسبه الموضوعية والدقة، لأنه وعلاوة على كونه يحدد طريق البحث عن المعرفة ،يحدد الهدف فلا يزيغ الباحث عنه إلى غيره لأنه محكوم به وبالرؤى الفلسفية التي توجه منطلقاته بل ربما كانت السبب في نشأته، لذلك لا يمكن أن نتخيل حديثا عن المنهج غير مفض إلى الحديث عن فلسفة المنهج. و« النظر السليم إلى المنهج أنما يكون من زاويتين اثنتين: تكمن الأولى في الجانب الظاهخر المرئي للمنهج وهو مجموع الأدوات الإجرائية والآليات التي نتوسل بها لأجل الوصول إلى الهدف المنشود وهذا هو الغالب على فهم الناس. أما الزاوية الثانية للمنهج وهي الأهم فتكمن في الجانب اللامرئي والخفي المتمثل في الرؤية المعرفية والخلفية الفكرية المحددة لأهداف المنهج ومراميه، ومنذ البداية نؤكد أننا لا نرى في المنهج مجرد أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة وقواعد تيسر السير في طريق البحث تبدأ بالوعي والرؤيا المشكلين لروح المنهج وكنهه اللامرئي وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا وذلك الوعي من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة للإثبات و

[1] رائد جميل عكاشة، المرجع السابق، ص 149

أو النفي »[1]، وغير بعيد عن هذا يعرف سيد البحراوي في كتابه " البحث عن المنهج في النقد الأدبي العربي الحديث " المنهج بأنه: «مجموعة متناسقة من الخطوات الإجرائية المناسبة لدراسة الموضوع تعتمد على أسس نظرية ملائمة وغبير متناقضة معها، أي أن التناسب والتناسق لابد أن يتم بين جوانب ثلاثة: الأصول النظرية للمنهج وأدواته الإجرائية والموضوع المدروس» [2]، ولن نتعجل الأمر لنقول إن النقد التكاملي لا يراعي هذه الجوانب متلازمة لأن ذلك سيضع البحث عند نقطة النهاية وسيضم صوتا آخر إلى صوت المنكرين هذا المنهج. ..

لقد سلمنا أن الأصول النظرية لأي منهج نقدي تتغير لأنها خاضعة للرؤى الفلسفية، ثم إذا كانت «الأدوات الإجرائية لابد أن تتغير وتتطور تبعا لتغير الموضوع المدروس فإنه لابد أن يأتي الجديد في هذه الأدوات متلائما مع الأصول النظرية للمنهج، تلك التي تحدد فهم المنهج للظاهرة ماهيتها ووظيفتها » [3]، إن الجديد ضروري للاستمرارية، والثبات يفسد غاية المنهج ويهدم طبيعة العلاقة بينه وبين المادة الأدبية، لأنه « وفي النقد الأدبي المرتبط ـ بقوة بالأدب والذي هو مرتبط مباشرة بتطور الحياة الاجتماعية، يصبح تحقيق التجاوز أو القطيعة المعرفية أمرا لا مفر منه، وإلا حصلت العزلة بين النقد والأدب من جهة وبين الحياة الاجتماعية من جهة أخرى. .. ولعل في نقدنا الحديث مثلا بارزا لهذه الأزمة، ضرورة التجاوز والإخفاق في تحقيقه فالوقوع في العزلة»[4]، ولم تكن حالة التجاوز المستمر في المشهد النقدي العربي يوما حالة مرضية. . إنها حالة صحية رغم ما تجره من أحاديث عن أزمات لسنا ندري لها تبريرا سوى أن التجاوز لا يخلق أزمة لأنه دليل النشاط الفكري والتقدم العقلي، إنما هي في تبعات هذا التجاوز، فالاختلال سببه الإخفاق في تطبيق العلاقة بين المكونات الثلاثة وعدم مراعاة التناسب بينها، وقد تتبعنا هذه المناهج – ما أمكننا ذلك – وانتهينا إلى أن ثوابت

---

(1) عباس الجراري، خطاب المنهج، ص 07، عن سؤال المنهج في الخطاب النقدي المعاصر، ندوة دولية، تنسيق محمد القاسمي ،عالم الكتب للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2014، ص 265.

(2) سيد البحراوي: البحث عن المنهج، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع ،القاهرة ،ط1، 1991،ص 111.

(3) سيد البحراوي: المرجع السابق، ص 111

(4) سيد البحراوي: المرجع السابق، ص 112

العملية النقدية ذاتها هي متغيرات حين يتغير موضع النظر إليها. وهو ما أدى إلى استئثار الأصول المنهجية برؤية أحادية في تفسير الظاهرة الأدبية غالبا ما تكون قاصرة لا تشبع طموح الناقد.

ثالثا– النقد التكاملي: العوائق المعرفية

1.الخطاب الثقافي العربي:

لماذا الخطاب الثقافي العربي ؟. .. لعل أهم أسباب فشل علاج ظاهرة ما، أو الفشل في الكشف عن كونها ظاهرة صحية أو مرضية، هو كوننا نهتم بالظاهرة نفسها في صورتها النهائية ونتجاهل الخلفيات التي تأسست عليها على الرغم من أن حلها أو تفسيرها –إن لم يكن حلها كلها فجزء كبير منها– يكمن في المرجعيات أو الخلفيات أو الورائيات، إن الخطاب الثقافي ليس معطى جاهزا وهذا أول ما يثبت حاجته الدائمة إلى الحراك حيث« تتشكل الثقافة من خلايا حيوية تستوعب العناصر الحية في السياقات التي حولها: الدين والتاريخ والتراث الشعبي والفن والأدب والسياسة. .. ولأنها خلايا حيوية، ليس من طبيعتها الجمود ولا أن تبقى موفورة الصحة أو معتلة، وحتى تحافظ على نظارتها عليها أن تجدد الهواء الداخل إليها، فلا تكتفي بالمحلية بل تتجاوزها إلى العالمية، وهنا المشكلة فليس كل ما يدخل إلينا هو تقوية لثقافتنا أو تجديد لفكرنا، ولو افترضنا أن الأمر كذلك فإن ما ينتجه الفكر ينبغي ألا ينتهي بما دخل إليه، وإلا أصبحت لدينا ثقافة تلفيقية، تتسلخ كل مرة عن ثوابتها أو تزيد على نسبة الاغتراب عنها»[1]. إن عملية التجديد المستمر والحركي الدائم هو مطلب حيوي شرعي للثقافة، لكنه لا يعني بالضرورة أنها تسفر عن ملامح صحية في الخطاب الثقافي بشكل عام، فقد تسفر وفي أحيان كثيرة أثبتها الواقع عن تراجع وترد في مستوى هذا الخطاب والذي يؤدي حتما إلى تأثير في الخطاب النقدي حيث« لابد من القول في البداية بأن النقد العربي المعاصر هو جزء من الثقافة العربية المعاصرة التي تعكس – إذا كنا نؤمن بنظرية الإنعكاس بمعناها المادي الجدلي أو بمعانيها المختلفة– مجمل مقومات الواقع الاجتماعي العربي والواقع الحضاري العربي بصفة عامة لذلك لا يمكن لإطلاقا فصل النقد في أدبنا العربي المعاصر عن مجمل التطورات

(1) ابراهيم أحمد ملحم ،التفكير النقدي وتحولات الثقافة ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، الأردن ،ط1، 2009، ص 189.

والتناقضات والإشكالات الحضارية العميقة التي يعيشها المجتمع العربي سواء في صراعه مع الخصم أو العدو أو من خلال تفاعله مع التيارات أو مع الحضارات الأخرى، وهذا ليس شيئا جديدا أو شيئا غريبا، فمنذ القديم وحضارتنا العربية الإسلامية تحاول أن تتفاعل بأشكال وصيغ مختلفة مع الحضارات الإنسانية » [1]. ومادام الأمر كذلك فإن وضع الخطاب الثقافي العربي يبرر وبشكل مأمون وضع الخطاب النقدي باعتباره جزء منه. ولا يخفى على أحد أن الوضع غير مستقر ولا يبدو أنه سيكون كذلك قريبا، « ففي وطننا العربي إحساس بأن الثقافة في أزمة ومع ذلك فإن كثيرا من المتحاورين في هذا الموضوع لا يتفاهمون ولا يصلون إلى تحديد واضح لطبيعة الأزمة ومظاهرها ووسائل حلها لأسباب من أهمها أنهم لم يتفقوا على معان محددة للكلمات التي يستخدمونها في بحث هذا الموضوع الحيوي، وأنا لا أزعم أن الاتفاق على هذه المعاني سيحل المشكلة... إن إلقاء الضوء على بعض الألفاظ الأساسية التي نستخدمها في مناقشاتنا حول الثقافة يمكن أن يكون تمهيدا مفيدا لإرساء هذه المناقشات على أسس أوضح لإيجاد أرض مشتركة بين المتحاورين حول هذه المشكلة التي هي بلا جدال أكبر هموم العقل العربي في وقتنا الحاضر. .. إن كل عصر من عصور التاريخ عرف أزمة ثقافية خاصة تحددت خصوصيتها من خصوصية العصر ذاته، فمفهوم الأزمة يبدو ملازما لمفهوم الثقافة لأن الوعي الذي يتميز به المثقف يجعل تفكيره خارجا عن إطار ما هو متحقق بالفعل، بل إن المثقف كان في معظم العصور خارجا عن إطار القيم الشائعة تطلعا منه إلى عالم أفضل، ومن هنا كان يبشر دائما بوجود أزمة » [2]، وإذا كان الناقد العربي جديرا بصفة المثقف فهمنا بعض أسباب اضطرابه وعدم استقراره المنهجي، فالواقع النقدي لا يرضيه، تماما كما الواقع الفكري والثقافي لا يرضيان المثقف عموما فتحصل بالنسبة إليه أزمة. « في كثير من الأحيان عندما تجري معالجة قضية النقد في الوطن العربي يجري الحديث وكأن النقد عمل أو أداء مقطوع عن قضايا أساسية في واقع الفكر الإنساني، ولعل الإطار الأصح الذي ينبغي أن نبحث بموجبه موضوع علاقة النقد الأدبي بالفنون الأخرى من

(1) جهاد فاضل ،أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب ،2006، ص 20 .

(2) ينظر فؤاد زكرياء، خطاب إلى العقل العربي، الهيئة المصرية للكتاب، 2010، ص من 16 إلى 20 .

جانب والفلسفة والفكر والواقع من جانب آخر هو الإطار العربي إذا ما حولنا الغوص في تاريخية الثقافة العربية والإطار الأوروبي بصفته يتيح لنا منهجا حديثا في معالجة الموضوع » [1]، إذا كان الخطاب النقدي العربي في أزمة فلأن الخطاب الثقافي في أزمة أيضا، وإذا كان مفهوم الأزمة الذي ألمحنا إليه آنفا مفهوم إيجابي فلأنه قائم على مجاوزة رؤى المثقف للواقع، وتطلعه لما هو أجدى وأنفع، « المهم أن مفهوم الأزمة ينتج عن التصادم بين الفكر والواقع ويبدو أنه مفهوم ملازم للتطور الحضاري للإنسان بل ربما كان علامة صحية تدل على يقظة الوعي الإنساني ورهافة إحساسه بالظروف المحيطة به » [2]، لنصدح قائلين بكل ثقة إن الخطاب الثقافي العربي يعكس حالة وعي صحية بل وإيجابية لأنها دوما تعيش أزمة لا تنتهي، وكأنه إن تطابقت فيه ملامح الواقع مع الفكر عد مريضا بل ومعاقا فالحركية الدائمة والتوتر اللامتناهي مطلب حضاري في أي خطاب ثقافي، وإذا كان الأمر هكذا كان هو نفسه في الخطاب النقدي فالثورة المنهجية الدؤوب هي دليل على التصادم بين الفكر النقدي المتطلع والواعي وبين الواقع نقديا كان أو غير نقدي.

الطرح بهذا البعد يبدو مغريا وباعثا على التفاؤل، ولكنه لا يحجب واقع العلاقة بين الواقع والفكر، فهما وإن كانا متصادمين كما ذكرنا، إلا أنه ينبغي النظر إلى نوع هذا الصدام ،فحين يكون الفكر تقدميا يتجاوز الواقع يحق لأصحابه حينها الاعتزاز، فإن كانوا متبوعين فمن حق غيرهم أن يكونوا تابعين، إما إن كان هذا الفكر رجعيا يشرئب بعنقه إلى الخلف، لا أحدا سيجزم أنه فكر يصنع التطور الحضاري أو يعيقه جزما قاطعا فالقضية تحتاج إلى طرح أعمق.

« لقد بدا طه حسين وكأنه يطلق العفريت من قمقمه عندما أطلق في "مستقبل الثقافة " في مصر قولته الشهيرة "علينا أن نصبح أوروبيين في كل شيء " » [3]، إنها مقولة تعكس فكرا تقدميا بغض النظر عما تثيره عبارة "في كل شيء"- يتجاوز الواقع المرهون المكبل بأغلال الماضي إلى محاولة بناء واقع مغاير قد يكون راهنا كما قد يكون رهين الآخر الأوروبي، هذا طبعا يتوقف على وعي

(1) جهاد فاضل: المرجع السابق،، ص 306 .

(2) فؤاد زكرياء، المرجع السابق، ص 21 .

(3) جورج طرابيشي، من النهضة إلى الردة ،دار الساقي، لبنان، ط1، 2000، ص 39.

العربي لمقولة طه حسين والتي هتف لها وضدها الكثير، ومن هنا تبدأ ملامح أو مبررات الخطاب التكاملي في الثقافة العربي، « ولا شك أن معضلة الثقافة العربية هاته عائدة فيما يبدو إلى عاملين أساسيين، الأول يرتبط "المركزية الغربية" التي تهدف استنادا إلى محدداتها الثقافية ومقوماتها الإيديولوجية إلى تقديم ذاتها على أنها الثقافة الكونية الشاملة الوحيدة الممكنة (...)، وأما السبب الثاني فيتصل بواقع الثقافة العربية والفكر الحامل لها بما هي ثقافة تستجيب سلبا لواقع ومعطيات أسطورة المركزية تلك، ولا تعمل على إنتاج أطرها الخاصة وتصوراتها الذاتية التي من شأنها أن تسعف في التواصل التكاملي مع الآخر والحوار التفاعلي معه بدل جعل الذات رهينة لعلاقات إمتثالية ولائية له » [1].

ولنكون دقيقين أكثر إن كل محاولة من المثقف العربي في إنتاج أطر ثقافية خاصة تتناسب مع ذاته ولا تنبهر بالآخر كانت ودون شك عودة إلى الماضي واحتماء بالتراث وتقديسا للموروث وكأنه قد كتب على الخطاب العربي الثقافي أن يسير في طريقين أحلاهما مر، إما الثقافة الغربية وإما الثقافة العربية الموروثة، فكان« محور الصراع في الثقافة العربية المعاصرة: إرادة النهضة وإرادة الردة لدى الإنتلجنسيا العربية » [2].

2.الفلسفة العربية:

لا مندوحة عن الاعتراف وبكل ثقة عن العلاقة القائمة ومنذ الأزل بين النقد والفلسفة، وقد ثبت غير مرة أنه لا يتحول النقاد من منهج إلى آخر إلا وقد دفعوا إليها دفعا فلسفيا غير رؤاهم النقدية وغير قبل ذلك وعيهم للظاهرة الأبية. فإذا كان الكل يتحدث عن أن النقد العربي يعرف حالة صخب لا يبدو أنها ستستقر، فذلك عائد إلى« تخلف الوعي النظري عند العرب، فكما أن المحاولات الفلسفية التي شهدتها الأربعينيات وما قبلها وما بعدها بقليل قد انتهت ولم يأت بعدها ما يتابعها، نلاحظ غيابا تاما للفلسفة في العالم العربي وحلولا ساحقا مطلقا للإديولوجيا محلها، وهذا

(1) العياشي الدراوي، في التواصل التكاملي ،دار الأمان، الرباط ،ط1، 2014، ص 08 .

(2) جورج طرابيشي، المرجع السابق، ص 07.

دليل على تراجع كبير في الوعي النظري وكذلك النقد، فأما أسباب تراجعه راجعة إلى تخلف الوعي النظري عند العرب » [1].

إن الوعي النظري إنما ينشأ متأثرا بالفلسفة التي هي إطار له وكل قلق فلسفي أحدث أزمة فكر عند الغرب انتهى بتوجه جديد ينشأ مدافعا عن وجوده، ثم يقوى حتى يصبح تيارا جارفا ما قبله وراسما طريقا لما بعده، إلا أن الأمر لا يبدو في الوطن العربي سائرا وفق هذا الطرح فكل المظاهر الثقافية والفكرية عندنا تتهم بالضبابية والصخب، « فهل لدينا في هذا الوطن فلسفة حتى نتحدث عن أزمة الفلسفة؟، بدأت في القرون الماضية الثالث والرابع والخامس للهجرة محاولات لأقلمة الفلسفة عندنا، ولكنها لم تنجح لأسباب لا مجال لذكرها وحتى الآن لم تظهر أية محاولة جدية على الصعيد القومي لتوفير مناخ يلائم ظهور محاولات فلسفية يمكن أن تتحول إلى في يوم من الأيام إلى فلسفة. هناك محاولات فردية أو جزئية عندما نشأت الفلسفة كانت تزعم أنها العلم الأول والكلي، الأولى بمعنى أنها تؤسس كافة العلوم، والكلي بمعنى أنها تشمل كافة أبعاد الوجود، فالفلسفة هي بالدرجة الأولى المعقولية الكاملة » [2].

فهل الفكر العربي منذ نشأته مؤسس على المعقولية الكاملة التي هي ذاتها الفلسفة ؟ لأن الثابت عند العرب أن فكرهم يتناقض مع المعقولية الكاملة إلى حد ليس باليسير، ولعل ما يحول بينه وبينها هو الانفعالية التي تعطل سلطة العقل وتضعف فاعليته.

الحديث عن فلسفة عربية لا ينبغي أن تحكمنا فيه العصبية والحمية فنغضب له ونثور مدافعين عن وجودها وأصالتها، كما لا ينبغي أن يحكمنا فيه التخاذل والقنوط فنغضب منها رافضين أدنى إمكانية بقيامها. إن الأمر لا يكون مجرد اندفاع أو انفعال لأن الفائدة إنما تحصل حين يتجاوز البحث كل تلك الأحكام التي تحكمها الأهواء وتعوزها الحكمة إلى كشف الخلفيات والمبررات.

---

[1] جهاد فاضل، المرجع السابق، ص 98 – 99

[2] جهاد فاضل: المرجع السابق، ص 32.

ربما يكون جورج طرابيشي قد أنصف الفكر حين جهر أن لا وجود لفلسفة عربية معتبرا كل حديث عن إمكانية قيامها هرطقة من الهرطقات التي لن يكتب لها النضج. وفي كتابه " هرطقات"، يرى أن قمة التفاؤل بوجود فلسفة عربية لن يدفعنا إلى أبعد من القول أنها فلسفة مولدة أو مترجمة شأنها في ذلك شأن معظم متغيراتنا الثقافية التي لا تعدو أن تكون طيفا من أطياف الآخر. ولعل التبرير الذي يعود إليه هذا الحكم قد أغلق المنافذ أما من يحاول الانتصار لهذه الفلسفة من جهة الفلسفة نفسها والفكر العربي. حتى أصبح واضحا في طرح جورج طرابيشي أن الإشكال مطروح في الصفة والموصوف بما يستحيل الجمع بينهما. فقولك "فلسفة عربية " هو هرطقة لا ينبغي البحث في مدى جدواها لثلاثة أسباب:

– **أزمة الفلسفة على الصعيد العالمي**: يرى طرابشي أن مرد هذه الأزمة في الفلسفات العالمية هو تطور العلم بالذات، فالفلسفة رأت النور وازدهرت قبل أن يرى التصور العلمي للعلم النور، وكبديل عن هذا التصور والفلسفة قابلة للتعريف من هذا للمنظور بأنها ما قبل تاريخ العلم، ولكن منذ أن طرح العلم نفسه أداة وحيدة للمعرفة وللسيطرة على الكون راح مجال الفلسفة يتقلص وراح العلم يجردها من حقول تخصصها الواحد تلو الآخر. .. فبدون أن تكون الفلسفة تابعة بالضرورة للعقل العلمي لم يعد ثمة مناص من أن تكون تالية له، لاحقة عليه، وباستثناء الاستمراريات الفلسفية وشبه السكولائية في الثقافات ما بعد العلمية، فإن الثقافات الوحيدة المنتجة للفلسفة اليوم هي الثقافات المنتجة للعلم، وحسبنا أن نقرر أن الثقافة العربية المعاصرة غير منتجة للعلم حتى نفهم لماذا يتحتم أن يكون المتفلسفون العرب عالة سواء على الفلسفة الإسلامية القديمة أو الفلسفة الغربية الحديثة، فانتفاء شرط الإنتاجية العلمية لا يترك لهم من نصاب آخر سوى أن يكونوا من المستهلكين أي المحاكين شرحا وترجمة[1].

من الواضح أن هذا الطرح سيلقى التهليل والترحيب، ولكنه واضح أيضا أنه يغمط الكثير من الجهود العربية الإسلامية، صحيح أن أداة المنطق في التفكير العلمي هي من إنتاج الفكر الغربي،

[1] ينظر جورج طرابيشي، هرطقات، رابطةالعقلانيين العرب، ط1، 2006، ص 59 – 60 .

ولكن العربي استلهمها وأحس في ذلك وليس معيبا أن تأخذ فكر معين إذا أنت أنتجت فكرا خاصا بك، إنه من التجني على الفلسفة العربية الإسلامية القول بأنها عالة فكرية على الفلسفة الغربية، « إن ما ينبغي قوله هو التأكيد أن العرب اهتموا بما يدور حولهم وما يصدر من آراء وفلسفات ومناهج علمية لأمم أخرى، هذه الآراء التي تدرس مشكلات ذات طابع إنساني كوني قيمي خلقي مؤطرا بإطار فلسفي، وأن هذا الاهتمام إنما هو نزوع ذاتي موضوعي معا باعتبارهم أمة وسطا، كما وصفهم القرآن الكريم.

العاملان الذاتي والموضوعي يعضد بعضهما البعض في عقل الإنسان العربي المسلم وضميره، ونظرته إلى الكون والإنسان والقيم، يتمثل ذلك بالفهم العقلاني الرصين لتراث الأمم الأخرى واستيعابه وتحويل مفاهيمه ومناهجه وتكييفها لتلائم الوضع القائم لمعتقداتهم ومواقفهم وآرائهم بشكل عام، وأقصد بالتكييف تحويل فكر الآخر للذات ومن ثم تجاوزه إلى ما هو أفضل منه بعد نقده وتمحيصه وبيان قوته وضعفه، وهذا ما لمسناه في فلسفات فلاسفتنا في العصر الوسيط كالكندي وأبي بكر الرازي وابن سيناء وإخوان الصفا ومسكويه وأبي حامد الغزالي وابن طفيل وابن رشد وابن خلدون، وذلك بهضمهم لفلسفات اليونان والهند والفرس ونقدها وتكييفها مع الواقع العربي الإسلامي، مما جعلها بعد ذلك عاملا مؤثرا في فلسفات العصر الحديث في أوروبا»[1]، ويبدو من الإجحاف إتهام الفلسفة العربية بالرجعية والعجز دون العودة إلى آراء أولائك الفلاسفة وتحليلها والنظر في كل ما قد يزيل هذا الاتهام أصلا، فلا أحد يجحد أسبقية الفلسفة العربية ولكن لا ينبغي أيضا أن نجحد جهود العرب الذين لم يقتصر دورهم على النقد والترجمة إنما أضافوا إلى ما أخذوا ما جعل الغرب أنفسهم ينظرون إلى هذه الإضافات ويثمنونها و « إن لتاريخ الفلسفة اتصالا وثيقا بالتاريخ العام لأنه يقتضي درس حياة المفكرين والبيئة التي نشأوا فيها والأفكار السائدة. .. ويبدو كذلك برأي عمر فروخ أن الفلسفة العربية الإسلامية لا زالت بحاجة إلى عرض صحيح، لمعرفة آراء الفلاسفة أنفسهم قبل أن نعرف رأينا فيهم، وغاية فروخ من ذلك الرد على بعض دارسي الفلسفة العربية الإسلامية الذين

[1] حسن مجيد لعبيدي، من الآخر إلى الذات، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2008، ص 103 .

ينعتونها بأنها تقليدية أو رجعية وغير أصلية مبينا أن مثل هذه الأقوال إنما تصدر عن هوى وعاطفة ومصلحة شخصية وبعد سياسي واضح » [1]، ويستحق الأمر دراسة أعمق بكل موضوعية خاصة حين نجد المفكرين الغرب أنفسهم لا يجحدون فضل الحضارة العربية الأسلامية لا على أوروبا فقط، بل على الغرب كله، وفي مقدمة كتاب المستشرقة الألمانية زيغريد هونكا الشهير: " شمس العرب تسطع على الغرب " ما يقر ذلك بحيث ترى المؤلفة أنه من الغباء والحماقة أن نعتقد أن تاريخ أوروبا هو تاريخ العالم لأن العرب ظلوا ثمانية قرون يشعون على العالم علما وفنا وأدبا وحضارة وأما التأثر السلبي والتعاطي السلبي للفلسفة العربية باليونانية فإننا« نجده لدى مجموعة من المستشرقين الذين درسوا تاريخ الفلسفة العربية الإسلامية وقدموا تصوراتهم عنها في ضوء المنهج التريخي وما قادهم إليه من أحكام وآراء في مجال التأثير والتأثر بين الفلاسفة العرب المسلمين والفلاسفة اليونانيين أم غيرهم إذ كانت دائما هذه الأحكام ونتائجها لصالح الفلسفة اليونانية أو غيرها من الفلسفات في محاولة مقصودة لطمس معالم أية أصالة فلسفية متميزة للفلسفة العربية الإسلامية » [2]، وقد أكدت زغريد هونكا في مقدمة كتابها المذكور آنفا أن السبب الأهم في محاولة طمس المستشرقين لأي فضل عربي إنما هو التعصب الديني.

– **أسبقية الحضارة الغربية للحداثة:** وهو السبب الثاني في السلسلة الثلاثية المتراكبة التي أرجع إليها طرابيشي استحالة وجود فلسفة عربية إذ يرى أنه« تماما كما كان الأصليون القدامى يقولون أنه لا يجوز لمجهد أن يجتهد إلا لمثال سبق كذلك فإن المتفلسفة العربي ولا نقول الفيلسوف يجد نفسه اليوم في وضعية من لا يستطيع أن يتفلسف إلا وفق مثال سبقي (...) فسبق الغرب إلى اجتراح مأثرة الحداثة قد جعل كل ما يمكن أن يفكربه الملتحقون بركب الحداثة مفكرا به مسبقا، فالحضارة الغربية قد باتت بحكم أسبقيتها إلى الحداثة تتحكم بالزمان الثقافي للحضارات الأخرى»[3] ومع هذا لا يمكن الجزم أن هذه الحضارة التي كان لها السبق الحداثي، قد بنت صرحها الفكري والمعرفي والفلسفي من

(1) حسن مجيد لعبيدي، المرجع السابق، ص 87 .

(2) المرجع نفسه، ص 87 – 88

(3) جورج طرابيشي، هرطقات، ص 60

جهدها هي وحدها، وهذا دليل أن السبق ليس حجة لإيقاف عجلة التطور عند الأمة السابقة، لأنها كانت مسبوقة وستصبح كذلك أيضا إذا فهمنا ووعينا لأن الفيلسوف العربي ليس مترجما، لأنه وإن أخذ عما قبله فإنه يكيف المأخوذ ولا يستهلكه جاهزا، وعملية التبيئة والتكييف تحتاج إلى وعي فيلسوف لا متفلسف « لا ضير في النقل لأن النهاية هي ؟ هي أننا عندما نأخذ هذا المفهوم ونتمثله، كليا أو جزئيا ونطبقه نعطي عطاء والعطاء هذا هو الذي يهمنا. العطاء العربي بعد تمثل جزئي للمفهوم الغربي أما التطابق الكامل فإنه غير ممكن أبدا » [1].

– **غياب العقلانية كشرط لتمخض الفلسفة:** كما سلم السبب الأول إلى الثاني، فإنه يسلم هو ذاته إلى الثالث. حيث« إن الفلسفة نبتة لا تنتش إلا في تربة العقل واستقلالية العقل وبدون أن ندخل في تفاصيل لا يشع لها هنا مجال، فإننا سنلاحظ أن العقلانية كشرط شارط لتمخض الفلسفة مازالت بعيدة عن أن تكون صاحبة الكلمة الأولى في الثقافة العربية المعاصرة ونحن لا نعني بالعقلانية شيئا آخر سوى هذا المبدإ البسيط والثوري معا: إنه لا يجوز أن تعلو سلطة فوق سلطة العقل أنه سلطة أخرى، والحال أن سلطان الثقافة العربية ما زال يعتم بعمامة الدين (...) وكما في الوسيط بين العقل الفلسفي والعقل الديني. ولكن اللاهوت نفسه كشكل معقلن من الدين مازال منفيا من الثقافة العربية منذ أن كفر فلاسفة الإسلام وطرد علم الكلام المعتزلي خارج المدينة الإسلامية، وتقلصت الحضارة العربية الإسلامية إلى محض حضارة فقه » [2]. إن المتأمل هذا الرأي يجد فيه إقرار ضمنيا بأن ثمة فلسفة عربية إسلامية وأن ثمة فلاسفة – لا متفلسفين – ولكنهم كفروا وحاق بهم العذاب، إذن فوجودها يفتح بابا كان قد أغلق، حيث يحضر ما قاله الدكتور عمر فروح من أنه ينبغي إعادة استنطاق هذا الإرث الفلسفي الذي أقر طرابيشي نفسه أنه موجود ولكنه لم يلق الخطوة المفترضة. إن الصورة ليست سوداوية قائمة كما يصورها البعض لأنهم وفي عز تصريحهم بأسباب استحالة وجود خطاب فلسفي عربي يطرحون بطريقة أو بأخرى إلى أن بذورها موجودة. وأما يتعلق بكون الثقافة

(1) جهاد فاضل ،المرجع السابق، ص 09.

(2) جورج طرابيشي: المرجع السابق، ص 61 -62.

العربية ثقافة دين لا عقل، فإن المعلوم أن الإسلام دين عقلي دون منازع فكل ما تقبله العقل يقبله الإسلام.

ويبدو "عبد العزيز حمودة " من خلال المرايا المحدبة غير مؤمن ولا حتى مقتنع بنقل الفلسفة الغربية إلى الفكر العربي، وإن كان تركيزه منصبا على الناحية النقدية إلا أنه في المحصلة يربط الأمر بالفلسفة باعتبارها متغيرات ثقافية، تتحكم بنظرة الإنسان إلى الحياة مركزا على لغة التعبير الأدبي، إذ يقول: « فالدراسات اللغوية والنظرية النقدية التي ارتبطت ارتباطا عضويا لانفصام له بالثقافة الغربية في مراحل تطورها المختلفة وخاصة الجانب الفلسفي من هذه الثقافة تستورد الآن إلى مناخ ثقافي مختلف تمام الاختلاف، تستورد بنفس المفاهيم ونفس المصطلحات التي تكتسب دلالة انتمائها للثقافة التي أفرزتها في المقام الأول، ومهما بلغت مكابرة الحداثيين العرب فلا أحد يستطيع أن ينكر أزمة الإنسان الغربي المعاصر التي ولدها ذلك الانشطار الثقافي (...) الذي نتج عن فشل الثورة الصناعية ثم القفزة التقنية الأخيرة في تفسير العالم وتحقيق المعرفة. هذا الانشطار غريب على الثقافة العربية، ليس معنى هذا أن الإنسان العربي لا يعيش أزمة أو مأزقا ثقافيا معاصرا لكن الأزمة أزمته هو المأزق مأزقه هو فنحن لم نعش الثورة الصناعية التي غيرت الكثير من الثوابت في العلاقات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في العالم الغربي، لقد لحقنا بالثورة الصناعية من ذيلها، وكنا ناقلين ومستوردين فقط لمنتجاتها العربية، ونحن لم نعش رحلة فكر تنازعها محاور الشك واليقين أو مزقتها ثنائية الداخل والخارج » [1].

إذا جحدنا إمكانية قيام الفلسفة عربية لسبب أو لآخر فهل بإمكاننا أن نسعى لبناء نظرية نقدية عربية خالصة وقد ثبت ودونما شك العلاقة بينهما، لن يستقيم الأمر بأي حال. وإذا ثبت أن انتقال الفلسفة الغربية إلى الفكر العربي أمر غير صحي لاعتبارات عديدة، يكون الفكر العربي في مأزق مميت فلا هو قادر على إقامة مرجعية فلسفية بسبب طبيعته الانفعالية وتوجهه الديني الفقهي، ولا هو قادر على استنبات فلسفة الآخر عنده للسبب نفسه.

3.الحداثة:

[1] عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 62.

لا يطرح موضوع الحداثة أزمة على الساحة النقدية فقط، إنما على الساحة الثقافية بما هي نسيج خلوي حيوي يكتسب حيويته بتقمص كل ألوان الحياة، ذلك أنها تحمل دواعي الرفض والنفور في ذاتها من جهة، ويضاف إليها خصوصية الثقافة العربية بما هي دينية فقهية من جهة أخرى، فهو كمصطلح« لم يأخذ فاعلية واضحة في حقول الأدب والنقد والفكر، بل هو مصطلح مستقر في حقل الدين اقترن بالخروج والمروق عن الدين ومفارقة السنة، وابتداع شيء جديد، فالمحدث الحديث هو الجديد من الأشياء والحدث هو الأمر المنكر الذي ليس معتادا ولا معروفا، ومحدثات الأمور هي ما ابتدعته أهل الأهواء من الأشياء كان السلف الصالح على غيرها. .. وهي ما لم يكن معروفا في كتاب ولا سنة ولا إجماع. ... هذا الفهم الخاص للتحديث أو الحداثة والذي ظل يدور في حدود الدين والعقيدة يحمل حساسية معينة أو جلالة سالبة معينة، فهي دلالة الخروج أو خرق المستقر المعروف، وهذا فيه حرج، لاسيما إذا كان هذا الخروج في منظومة مهمة تشكل جزءا مهما من الثقافة العربية الجوهرية، فالعربي لا يريد أن يكون خارجا عن التراث وبالتالي عن المقدس ولا يأتي بشيء لم يكن موجودا » [1]. هذا المفهوم الديني استقر في الوعي العربي وأصبح كل جديد مرفوضا، بل ربما أنها فطرة الإنسان تجعله يرفض الحدث لأنه مجهول غير مألوف يوتر استقرارا قد ألفه الناس، ولنا في الشعراء الصعاليك دليل مقنع، فقد أتوا جديدا في ممارساتهم الحياتية وطريقة عيشهم وكذا في أشعارهم فكسروا بعض تقاليد الشعر العربي القديم، فكان ما نعلم من شأنهم ورفض قبائلهم لهم. أما بعد الاسلام وتحديدا خلال العصر العباسي سخر أبو نواس من الشعر القديم وآخذ الشعراء على تقليدهم من قبلهم، فدعا إلى الصدق الفني في الشعر، كما هجر طريقة السابقين إن في الحياة وإن في الشعر، فذم الرجل ومن سار في إثره واستهجن الناس ما جاء به هو وقبيله.

من الطبيعي إذن والأمر هكذا أن يرفض العربي الحداثة التي دفعت بمشروع النهضة العربية إلى القيام، بما هي أبرز نتائج لقاء الفكر العربي بالحضارة الغربية الأوروبية من خلال حملة نابوليون على مصر. فكانت الصدمة التي ولدت الأزمة، « وقد كانت إرهاصات التوجه نحو مفاتحة الذات

[1] عزيز علي حسن الموسوي: النص المفتوح ،الدار المنهجية للنشر والتوزيع ،ط1، 2015، ص 32 .

ومطارحتها حول مشروع الحداثة قد بدأ منذ أن تعالت أصوات الإصلاح لدى الكواكبي ورشيد رضا والطهطاوي وغيرهم من المفكرين الأوائل الذين تطلعوا إلى واقع عربي جديد يخرج من ربقة التخلف والهيمنة والتسلط والاستبداد، ولقد كان لبريق الأفكار المتصلة بالتوق للحرية ورفض الهيمنة أثره البارز في تشكل إرهاصات تؤسس لمنظومات قيمية تعمل على إعادة تشكيل الذات والوعي بما يؤمن القدرة على مواجهة الزخم الحضاري والثقافي القادم من الغرب » [1] مواجهة لن تقوم على الرفض المطلق كما يوحي به مصطلح مواجهة، وإن كان قد عنا ذلك للكثير ممن رفضوا كل شيء آت من وراء البحر، إنها مواجهة اتخذت تمثلات شتى وأفرزت اضطرابات وأزمات وهواجس مركزية قد يبدو التنظير لحلها هينا، ولكن التطبيق يضع العربية أمام مفارقات مشلة للفكر، « المفارقة الغربية أنه في زمن الاحتلال كنا ننتقي من الفكر الغربي والمؤثرات الغربية ما يصلح لنا، لأن مشاعرنا القومية كانت حادة بوجود المحتل، ومشاعرنا القومية كانت قوية في مقاومة الاستعمار، فكنا مشدودين بين النفور من الحضارة الغربية وفكرها وأدبها والرغبة في الإفادة من كل إنجازات هذه الحضارة، فكنا ننتقي منها انتقاء واعيا، الآن أصبح عندنا نوع من التسليم بأننا عالم ثالث، عالم متخلف، وأن الحضارة الأوروبية والأمريكية هي قمة العطاء، وأنه لا بد أن نأخذ منهم كل ما ينتجون أو نتجه في الاتجاهات التي يتوجهون إليها » [2].

إن هذه المفارقة هي التي زادت من شدة التوتر بين طالبي الحداثة ورافضيها حتى توهم الفكر العربي واستقر في باطنهم أنها سببت أزمة بين الأصالة والمعاصرة، وما انجر عن هذه الثنائية من مصطلحات ومفاهيم كالتراث والتحديث والتأصيل والتغريب والتعريب وغيرها، وأصبح المفكر العربي عموما والناقد خصوصا مجبرا أن يحدد انتماءه ويعلن عنه في ممارساته ؛ إما تراثي معاد للآخر بكل فكره، أو حداثي منقطع الصلة عن تراثه وتاريخه، وكأني به مجبر على غربة زمنية إن هو اختار التراث أو غربة مكانية إن اختار الحداثة. وهذا في الحقيقة فهم خاطئ لكليهما، فالتراث« ليس شيئا

[1] عمر عيلان: النقد العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010،ص 11 .

[2] جهاد فاضل: المرجع السابق، ص 196

معروضا أمامنا كالسلعة بوسعنا أن نأخذه أو نرميه جانبا، بل هو فينا هو وجودنا التاريخي والاجتماعي » [1] الذي لا نستطيع أن نكونه أو لا نكونه لأنه في المحصلة هو كائن فينا، ومن هنا ينبغي إعادة النظر في هذه المفاهيم التي مزقت الفكر العربي بينها فاتهم بالرجعية والتخلف حينا وبالانسلاخ والتماهي حينا آخر وبالتلفيق حينا ثالثا، ودفعا لهذه الأوصاف التي لا ترقى إلى مطالب الفكر العربي وأهدافه ينفي الدكتور جابر عصفور قصة العداء بين التراث والحداثة إذ يقول: « دعنا أولا نستبعد مجموعة من المفاهيم التي لا أظن أن لها علاقة بالحداثة، أولها قصة العداء بين الحداثة والتراث في هذا الإطار علينا أن لا ننسى أن كلمة الحداثة نفسها مرتبطة بالتراث، وأنها تردنا إلى الخصومة بين القدماء والمحدثين وتلك حدثت ابتداء من القرن الثاني للهجرة، ومن هنا فالأصح بدل أن نفترض أن هناك عداء بين الحداثة والتراث، أظن أن من الأجدى أن نتصور – لأن هذا هو الواقع– نوعين من الصلة بين الحداثة والتراث. .. كل حداثة مرتبطة بمرحلة تاريخية معينة، وأن الحداثة تقع في اللحظة التاريخية التي تتوتر بين الماضي والمستقبل هي لحظة متوترة يتخلف فيها مشروع يحاول أن يتجاوز عناصر الماضي الجامدة في الحاضر إلى المستقبل ينبغي أن يتحقق، وبهذا المعنى فالحداثة باستمرار مشروع متجاوز ينفي المشاريع القديمة ويستمد فاعليته من قدرته على حل المشاكل التي عجزت المشاريع السابقة أو المعاصرة على حلها. .. الحداثة فكرة خلاقة يقع في عصور الأدب وفي حياة المجتمعات في لحظات التغير الحاسمة التي تنتهي فيها مرحلة من مراحل المجتمع وتبدأ فيها مرحلة أخرى » [2]، لتكون حداثة اليوم تراثا غدا في مسالمة تامة وغير متصارعة تفرض منطق التجاوز الزمني الحتمي.

– **أصالة و معاصرة:** يثبت واقع الممارسة الثقافية مهما كانت طبيعتها ولعل النقدية على رأسها أن محاولة الانتصار لطرف دون آخر في هذه الثنائية لا يسفر إلا عن أزمات ما انفكت تجر على النقد الأدبي العربي الويلات، « إن طرح قضية الأصالة والمعاصرة على شكل بدائل ثلاثة هي: التمسك

(1) جهاد فاضل: المرجع السابق، ص 33

(2) جهاد فاضل، المرجع السابق، ص 51 -52 -53 .

بالأصالة أو السير في طريق المعاصرة أو القيام بمحاولة توفيقية للجمع بينهما تثير إشكالات تزيد من تعقيد القضية وتجعل الوصول إلى رأي حاسم فيها أمرا يكاد يكون مستحيلا »[1]، فعمليا الأمر يستحيل لأنه –يطرح شبكة علاقات معقدة قد يبدو التوفيق فيها كبديل ثالث أفضل الخيارات خاصة إن توفرت شروطه وتهيأت له أسبابه. .. لكن هيهات فقد عز الطالب والمطلوب، فكل بديل غير التوفيق فيه ظلم للفكر ؛ وأما التوفيق بغير وعي ففيه التلفيق، لذا« من الواضح أن هاذين البديلين يكشفان عن إشكالات أساسية في علاقتنا بالزمن فالطريقة التي يصاغ بها البديلان توحي بأن في استطاعة أي مجتمع أن يختار ألا يعيش في عصره بل يستمد مقومات حياته كلها أو أهمها من عصر ماض، ولما كانت المشكلة كلها (...) ليست مشكلة اختيار، لأن عصرك مفروض عليك فرضا شئت أم أبيت، فإن من حقنا أن نتساءل: ألا يجوز أن صيغة الاختيار بين الأصالةو المعاصرة تعبر عن خلل أساسي في علاقتنا بالزمن وبالتاريخ ؟. وإذا صح ذلك فهل كانت هذه الكتابات وكل هذه المؤتمرات والندوات التي دارت حول هذا الموضوع طوال القرن العشرين على الاقل مجرد تعبير عن هذا الاختلال ؟ وهل كان مفكرونا وكتابنا طوال الوقت واقعين تحت وهم كبير لم ينتبهوا إليه حين طرحوا أمامنا إشكالية الأصالة والمعاصرة كما لو كانت اختيارا بين بديلين أو محاولة للتوفيق بينهما من الخارج »[2].

بعد هذا الطرح لم يعد من المغري ولا من المجدي أن ننبري للدفاع عن واحد من تلك البدائل ونستنزف ما تبقى من جهد فكري للانتصار لواحد منها، ذلك أن الحجج المدفوعة من كل طرف قد استهلكت وما عادت تقوى إلا على النفث في رماد بارد لإشعال أزمة وصراع هي في الأصل غير موجودة، وما تمثل الفكر العربي لها إلا دليل على عدم وعيه بما يعنيه التراث وما تعنيه المعاصرة أو الحداثة حقا.

(1) فؤاد زكرياء، خطاب العقل العربي،، ص 27 .

(2) فؤاد زكرياء: المرجع السابق، ص 29 .

ولعل التشدد الذي نلحظه عند من يدافعون عن التراث هو ما يعطي انطباعا أن هناك صراعا على الرغم من أن« أكثر العلماء حرضا وحفاظا على التقاليد القومية المتوارثة لا يضيف شيئا يعتد به، ولا يعتبر علامة دالة على مسار التطور العلمي والمعرفي، وأصحاب التأثير الحقيقي هم الذين تتم على أيديهم أبرز التحولات المعرفية المنهجية » [1]، فقبول التحول والإقرار به هو أول خطوات تجاوز الأزمة الوهمية بين الأخوين الذين جعلناهما يتصارعان رغما عنهما ولابد أن نغير موقفنا هذا حتى تلي هذه الخطوة خطوات حثيثة تدفع بالفكر العربي قدما، دون الاستغناء عن العودة إلى التراث« وهذه العودة المستمرة ليست نزقا طائشا نابعا من عدم النضج وعدم الاستقلال، ولكنها عودة نابعة من ضرورة وجودية وضرورة معرفية في نفس الوقت، فليس التراث في الوعي المعاصر قطعة عزيزة من التاريخ فحسب ولكنه – وهذا هو الأهم – دعامة من دعامات وجودنا، وأثر فاعل في مكونات وعينا الراهن، وأثر قد لا يبدو للوهلة الأولى بينا واضحا. ولكنه يعمل فينا خفاء ويؤثر في تصوراتنا شئنا ذلك أم أبينا. لذلك يتعين علينا أن نتحرك دائما حركية جدلية تأويلية بين وعينا المعاصر وبين أصول هذا الوعي في تراثنا، هذه الحركة يتحتم ألا تغفل المسافة الزمنية التي نفصلنا عن التراث وعليها في نفس الوقت ألا تقع في أسر هذا التراث رفضا أو قبولا غير مشروط، فالتراث في النهاية ملك لنا تركه لنا أسلافنا لا ليكون قيدا على حريتنا ولا على حركتنا بل لنتمثله ونعيد فهمه وتفسيره وتقويمه من منطلقات همومنا الراهنة، وإذا كان هذا هو الموقف الذي يتعين علينا أن ندرس التراث من خلاله، وهذا الموقف نفسه الذي يتعين علينا أن نفهم تراث الآخرين من خلاله، والآخرين هنا هم الأغيار الذين يتحتم أن نواجههم ونناقشهم مستهدفين من هذا الحوار مزيدا من الفهم لأنفسنا أولا ولهم ثانيا، والذات الثقافية لا تدرك نفسها عادة إلا في مواجهة الآخر والحوار معه، هكذا كان شأن أسلافنا مع حضارات عصرهم والحضارات التي سبقتهم، فاستطاعوا من خلال هذا الحوار أن يصوغوا حضارتهم

[1] صلاح فضل، في النقد الأدبي. اتحاد الكتاب العرب،، ص 96 – 97، دمشق 2007.

وثقافتهم وأن يضيفوا لمجمل الحضارة الإنسانية زادا جديدا وطاقة فريدة » [1]، ولم يمنعهم سبق الآخر لهم من التعاطي الإيجابي مع منتوجهم الفكري والحضاري ولم يمنعهم أيضا حرصهم الشديد على مقدساتهم الوجودية (العروبة من الغرف مما عند الأمم الأجنبية. ولعل ذلك عائد إلى التفوق العسكري، فقد كان أمر العرب مع الفرس كأمر الرومان مع اليونان، فالفكر وإن قطع أشواطا كبيرة في ميدان الحضارة أسرته القوة العسكرية وامتد إليه النفوذ فاستولى عليه وضمه إليه وكيفه معه فاستخلص منه مادة غذاء وحياة وفتاء تناسب العربي، لأجل هذا لم يكن التراث ولا الآخر يشكل أزمة عند آبائنا قديما، أما اليوم فإن سياسة الانغلاق على التراث ورفض الآخر والإيهام بأنهما في صراع إنما هي دليل على انعدام المناعة في الفكر العربي« إن الدعوى إلى محاربة الفكر المستورد في وطننا العربي تبرر في الحرص على التراث الأصيل ومنع الأفكار الآتية من الخارج لأن فكرنا ينبغي أن ينبع من داخلنا ومن تراثنا وتاريخنا وماضينا، ومثل هذا الحرص يعد هدفا نبيلا لا يستطيع أي مفكر يعمل لصالح مجتمعه إلا أن يحني رأسه إجلالا له ولكن السؤال الذي لا يكف عن الإلحاح علينا في هذا الصدد هو: هل صحيح أن تراثنا وتاريخنا وماضينا كان حصيلة تفاعل داخلي بحت، وأنه خلا خلوا تاما من كل عنصر مستورد ؟ (...) ولو كان العرب الأوائل قد اخذو مبدأ محاربة الأفكار المستوردة بنفس الضراوة التي يحاربها بعضهم بها الآن لما استطاعوا أن ينتقلوا في عشرات قليلة من السنين من حياة البداوة إلى حياة الحضارة ولما تمكنوا من إعمال عقولهم في اختيار النظم الوافدة واقتباس الصالح منها دون حساسية أو تعقيدات أو خوف على أصالتهم » [2]، وليس العيب في التراث بوصفه حاملا لجزء غير يسير من هويتنا وانتمائنا، وليس العيب فيه ايضا لأن الزمن يتجاوزه كل يوم بمشاريع حدثية حيوية، ذلك أن العيب فينا وفي فكرنا لأننا ألحقنا به الضرر من حيث أردنا تقديسه« إن مجتمعاتنا هي الملومة لأنها رغم كل تعلقها بالتراث الماضي تعجز عن تقديمه إلى الأجيال

[1] سيزا قاسم نصر حامد أبو زيد، نصر حامد أبو زيد ،(العلامات في التراث دراسة استكشافية) مدخل إلى السيميوطيقا: دار إلياس مصر 1986، ص 73-74.

[2] فؤاد زكرياء: المرجع السابق، ص 88 .

الجديدة بالصورة التي تسمح لهذه الأجيال بأن تتخذ منه منبعا من منابع ثقافتها» [1]، ولأجل هذا التعاطي المحكوم بالإنفعال والعاطفة والحمية تعطل العقل عندنا فتأخرنا واشتعل وقادا عند غيرنا فتقم وقطع أشواطا كبيرة فولد هذا الموقف السلبي حالة تبرم سرعان ما سعت إلى التحرر من هذه الريقة فكانت عنيفة عنفا جعلها إيجابية حينا وسلبية حينا آخر، « وقد يكون التعاطي السحري مع العالم أرضى للنفس وألذ ولكن التعاطي العلمي والواقعي مع الواقع، هو وحده المحرر، ومن ثم يمكن اعتبار النقلة من مبدإ اللذة في النشاط العقلي إلى مبدإ الواقع نقلة من طفولة البشرية إلى سن رشدها، وهذا هو أصلا معنى الحداثة، الاعتقاد بوجود عالم موضوعي والاعتقاد بقدرة العقل مسلحا بسلاح العلم والمنهج التجريبيين على معرفة هذا العالم، إن لم يمن في ماهيته فعلى الأقل في قوانينه، والاعتقاد أخيرا بقدرة الإنسان على التدخل من خلال هذه المعرفة في الظروف السائدة في العالم الخارجي، بغية السيطرة عليها ومحاولة تعديلها ولو جزئيا (...) هذه الولادة للحداثة والعقلانية هي التي ينكص عنها الخطاب العربي المعاصر القابل للتوصيف "بالتراثي" وهذا الخطاب إذ يتمحور حول التراث تمحوره حول قضية القضايا يبدو وكأنه يعود تحت ضغط الاحباط إلى إيلاء الألفاظ اهتماما أكبر من ذلك الذي يوليه للأشياء، وإلى التقهقر من مبدإ الواقع الجارح نرجسيا إلى إيلاء مبدإ اللذة الماضوي البلسمي » [2]، طالبا لما يعتقد أنه يصون الهوية ويحفظ الكرامة فيحظنه ويمتثل له ويقدسه فلغي في نفسه كل إمكانية أن يحتاج هذا التراث إلى ما يحفظ روحه لا جسده واستبعدت من اهتمامه وانشغالاته إمكانية الالتقاء بالآخر عساه يكمل النقص الذي لحقه بسبب ذلك التحنيط، لقد أصبح أكثر من الضروري إخراج الفكر العربي من دائرة هذا الصراع بين الأصالة والمعاصرة، فنحن لو« تأملنا وضعنا الحضاري الراهن على أنه سعى إلى حل إشكالية الإتباع أو الإبداع لكان ذلك أجدى وأنفع وأدق بكثير من تأمل هذا الوضع في ضوء تلك الإشكالية العقيمة الغامضة المليئة بالمتناقضات، إشكالية الأصالة والمعاصرة، فالتحدي الحقيقي الذي نواجهه ليس اختيارا بين الرجوع إلى الأصالة أو

[1] فؤاد زكريا: المرجع السابق، ص 55 .

[2] جورج طرابشي، المثقفون العرب والتراث ،دار الريس للكتب والنشر ،دط، دت، ص 79.

مسايرة العصر وإنما هو إثبات إزاء الآخرين سواء كان الآخرون معاصرين أو قدماء وابتداع حلول من صنعنا نحن » [1]، بهذا فقط يمكن أن نخرج الفكر العربي من جدلية استنزفته كثيرا رغم أن عقمها بين، وبدل تأكيد الصراع بين طرفيها لابد أن نبحث عن علاقة أخرى لا تخلق أزمة، لذا و« وبكلمة واحدة إن الانفتاح على الحداثة هو الذي يمكن أن يطرح على التراث أسئلة جديدة وأن يستنطقه أجوبة جديدة، وأن يصوغه في جزئياته وكلياته في إشكاليات جديدة وحسبنا شاهدا على ما نقول بالإحالة إلى الثقافة العربية المعاصرة التطور المرموق الذي أصابته الدراسات الخلدونية في الحقبة الأخيرة بفضل تطبيق المنهجيات الحديثة على النص الخلدوني » [2]، وقد تمثل النقاد العرب في العصر الحديث خط السير الصحيح بعدما تعقلوا هذه القضية تعقلا أخرجها من دائرة الإشكالية والأزمة وضرورة الوقوف في طرف والانبراء بالدفاع عنه والتربص بالطرف الثاني تربصا يخرج القضية من كل أبعادها الفكرية الحضارية التقدمية ويلقي بها في غيبات التخلف.

– **نقاد الحداثة والفكر التكاملي:** كثيرا ما نقرأ عن توصيف لحظة التقاء النقاد العرب بالحداثة بالصدمة أو الهزة، فنفهم منه ما يفهم الكثير من كونه توصيفا سلبيا يحيل على كل معاني الفشل والاستلاب واللافعالية، ولكن هناك دائما من يتعقل القضايا بمنظار باحث عن حل فيفلح إن قليلا أو كثيرا في رسم علاقة صحية بين الأصالة والمعاصرة في إطار تحكمه التكاملية، التي ارتبطت كفكرة في الخطاب النقدي أول ما ارتبطت بهذه الجدلية، فقد كان من المنطقي أن تفضي إلا أن يقف الناقد العربي في منطقة وسطى بينهما، ليوازن« معادلة واضحة الرؤية بين ما هو جوهري لابد من التمسك به لكي نتمسك بهويتنا وقيمتنا الحضارية ووجودنا التاريخي وبين المتغير الذي لا يؤثر على هويتنا ولا على وجودنا ولكنه يعيننا على التحرك ويساعدنا عليه » [3]، مع ضرورة إدراكنا بوضوح أن الحداثة عرضية باعتبارها مشروعا طارئا متجاوزا فما يعد اليوم حداثة يكون غدا تراثا ولعل من يهاجمونها اليوم لم يعوها حق الوعي، فهذا آلان تورين ينقدها وفي نقدها إيذان مشروع حداثي آخر يتجاوزها، إذ

(1) فؤاد زكرياء: المرجع السابق ،ص 32.

(2) جورج طرابيشي، المرجع السابق، ص 82.

(3) جهاد فاضل، المرجع السابق، ص 214.

يقول في مقدمة كتابه " نقد الحداثة "« كقصر من الرمال يطيح به المد ينهار المجتمع الصناعي أمام أعيننا، ولم نعد نؤمن بثقافة بروموثية تستغل الموارد الطبيعية التي لا تنفذ وبالحضارة التكنيكية لم يعد لصورة الإنسانية التي تنهض من البؤس بفضل العمل وتتقدم في تطور صاعد نحو الوفرة وتحرر الحاجات أي تأثير فينا » [1]. هذه الحداثة نفسها التي أفرزتها الحضارة الغربية فتجاوزت بها أعظم المشاريع الحضارية هي اليوم وبإقرار من أهلها قد ضعفت واكتسبت مشروعية أن هذا الفكر سرعان ما أوجد حداثة أخرى سماها ما بعد الحداثة. فإذا كان الأمر قد تم هكذا فلماذا ينصب الفكر العربي ضيم العزاء في كل الساحات مرة لأجل اغتيال التراث ومرة لأجل اغتيال الحداثة، وما هو اغتيال وما ينبغي له أم يكون، إنها فقط طبيعة الزمن وفلسفة الحياة وعلينا أن نستوعب ذلك حقا.

وقد كشفت معظم طروحات النقاد العرب على هضم هذه الحقيقة، فلم تكن« الحداثة تعني بأي حال انغلاقا ولا تعني انصياعا لتجربة الآخر هي حوار الذات مع الآخر، وحوار الذات مع ماضيها من أجل استشراف مستقبلها نفسه وبالتالي فإننا نجد أن عددا كبيرا جدا ممن استطاعوا تحقيق هذا في كتاباتهم كانوا من أعرف الناس بالتراث ،من أعرف الناس بالماضي »[2]. لأن هدفهم كان الإنتصار للحاضر وليس للماضي أو المستقبل، مع الاعتراف بأن النقص وارد في عناصر التراث، كما هي كذلك في الآخر، وقد أكد عبد القادر القط على ذلك في قوله « الحداثة دون دخول في تعريفات فلسفية كثيرة هي أن يعيش الكاتب عصره وأن يدرك فلسفات الأدب الذي يكتب فيه، وأن لا يتشبث بالقديم بمجرد أنه قديم وأن يكون هناك التزام طبيعي بين ما يسمى بالتراث والمعاصرة، نحن نتحدث دائما عن التراث والمعاصرة كأنهما عنصران كيماويان لابد أن نمزج بينهما أو كأنهما طرفا معادلة لابد أن يحدث بينهما توازن، في الحقيقة إن التراث ممتد في نفس كل إنسان بصورة أو بأخرى بقدر ما يختلف باختلاف ثقافة الإنسان والفن الذي يكتب فيه، ليس هناك إنسان يستطيع أن ينفصل عن تراثه إطلاقا ولكن هناك قدر معلوم لا ينبغي أن يتجاوزه التشبه بالتراث، لأن التراث في

---

[1] Alain Touraine. Lettres a une étudiante. Paris. Seuil 1947 p8 عن نقد الحداثة لآلان تورين. مقدمة المترجم، ص 07.

[2] جهاد فاضل، المرجع السابق، ص 186 .

وقت من الأوقات كان حاضر أمة من الأمم فيه الجيد وفيه الرديء » [1]. وبوعي كبير للانزلاق الفكري الذي وقع فيه الكثير ممن يرون القضية صراعا بين طرفين يستحيل بقاء أحدهما دون إلغاء للآخر، يضيف الناقد عبد القادر القط قائلا: « لكن إذا أريد بالحداثة تجاوز واقع المجتمع الذي يعيش فيه الأدبي، وأعني به المجتمع العربي تجاوز المجتمع العصري الحديث إلى مجتمعات حديثة أخرى لها واقع آخر فهذه ليست حداثة وإنما هي مجرد احتذاء أو تقليد أو وضع الأدبي نفسه في موضع العبودية لفكر الآخرين نحن لا ننكر تقدم الغرب من الناحية الحضارية، لكن الأدب والفن بالذات لهما تقاليدهما الممتدة سواء أردنا أم لم نرد، إن لم يكن في الأشكال ففي الروح وفي الجوهر ولا نستطيع إطلاقا أن نجعل الأدب العربي الحديث صورة من الأدب الغربي، وإلا كانت صورة منسوخة » [2]، وبنفس الوعي والوسطية الهادفة إلى نفي فكرة الصراع يؤكد أحمد هيكل أن« عدم تأسيس الحداثة – على التراث خطأ جسيم – وأكثر منه خطأ وترديا هو بناء الحداثة في قصور الغير وعلى أراضي الغير أو من آجر ومواد بناء الغير (...) الارتباط بالتراث ليس معناه أن نأخذه كما هو وإنما أن نأخذ ما فيه أصالتنا وحقيقتنا نأخذ ما فيه فضائلنا وطبيعتنا الخيرة الطيبة السمحة التي نعتز بها والتي حفظت وجودنا إلى اليوم، لا أن نأخذ التراث أخذا عشوائيا، وإنما نختار منه ما يمثل حقيقتنا المشرفة وحين نأخذ من الغير لا نأخذ أخذا عشوائيا أيضا وإنما نأخذ منه ما يضيء حاضرنا وما يغني أرضنا وما يضيف إلى وجودنا دون فقدان الشخصية. .. إنها معادلة تحتاج إلى الإنتقاء من التراث للبناء عليه وإلى الاختيار مما هو غربي للاستفادة منه (...) وكل الأمم الراقية صنعت هذا لا توجد أمة متحضرة على وجه الأرض تركت ماضيها تماما وتشبثت بما عند الآخرين هذه المعادلة سر النجاح وسر التطور الصالح » [3].

مبدئيا كل هذه الآراء يؤيدها منطق الوسطية في خدمة الفكر النقدي ومنحه إمكانية الانفتاح في غير تطرف يميني أو يساري، ولكن على المستوى التنظيري الواعي، الأمر معقد أكثر مما يبدو، وإذا كان

(1) جهاد فاضل، المرجع السابق، ص 188.

(2) جهاد فاضل: المرجع السابق، ص 203 .

(3) جهاد فاضل :المرجع السابق، ص 17.

بهذا التوصيف فما عسانا نقول في المستوى العملي الإجرائي ؟ أن نكتب عن آمالنا وأهدافنا في التوفيق بين الأصالة والمعاصرة صفحات عديدة أو كتبا أمر مشروع، وهو مكتسب تلك المشروعية من اعتراف الناقد العربي أن التراث يعاني نقصا والحداثة الغربية أيضا، وهو بذلك إقرار أن الوسطية هي الحل لما فيها من تكامل بين طرفين الواحد منهما لا يفي العملية النقدية حقها. لكن على أي منطق سيبنى هذا التكامل وهو على حد تعبير الدكتور عبد الإله الصائغ " زواج غير مقدس " إذ يرى قوله أن كل مناكفة للحداثة سباحة ضد التيار، وإيقاف مستحيل لجريان الزمن، ولا أحد يستطيع أن يدعيه، وكل مناكفة للحداثة هي انتصار للثابت على المتحول والفاني على المتجدد وهذا قتل للفكر وتحجير له، ولكن إعدام القدامة لن يكون في صالح الحداثة على أي وجه من الوجوه، القدامة كما شبهها عبد الإله الصائغ جذور وأسس ومرجعية يقوم عليها الحداثوي شريطة أن لا تغادر الجذور مكانها تحت الأرض ولا تطمح بتبادل المواقع والوظائف مع الثمرة. .. ويضيف قائلا إنه لا ينبغي أن يفهم من قوله هذا أنه يدعو إلى عقد قران بين القدامة والحداثة فزواجهما يمثل جهلا لطبيعة كل منهما وقفزا فوق الموانع، بل يذهب الناقد إلى أعمق من ذلك حين يرى أن كل محاولة لهذا الربط بينهما كان السبب في ورطتنا المهلكة في الربع الأخير من القرن العشرين رغم مباركة البعض له ورهانهم عليه بنوايا طيبة بلهاء أو لئيمة زنيمة. .. إن الدعوة إلى إمساك العصا من الوسط ليست سهلة بالقدر الذي نتخيله إذ يكفينا أن ننطلق من أن التوفيق سيكون بين طرفين نقاط الاتفاق بينهما تكاد تكون منعدمة ونقاط الاختلاف كثيرة –حتى لا نرجع إلى القول أنهما متصارعان – وهو ما دفع بالناقد إلى الخوض في مشروع نقدي يحذر من هول مصير الإبداع الأدبي العربي الذي يذبح ثم يجر جثمانه إلى مغارة الماضي أو يوتوبيا المستقبل، ويبشر بالعودة إلى النص ونقده كما هو وليس كما ينبغي أن يكون وما يشجع على التمسك أكثر بهذا المشروع هو تلك الوشائج السرية التي تصل بين المترادفات والأضداد معا، فما هو قبيح عند ناقد هو مستحسن عند غيره، من جهة، إضافة إلى عجز الناقد عن عن قراءة العقل العربي فكيف بالعقل الأوروبي هذا من جهة ثانية، فضلا عن تعددية

المناهج والمشارب والانتماءات [1]. ليصبح النص هو الفيصل في القضية، والعملية النقدية لا تغدو جراحة قسرية تخضع النص إلى هذا المنهج أو ذاك.

4.وعي الأنا والآخر:

يجر الحديث في قضية النقد التكاملي حديثا لا عن علاقة النقد العربي بالنقد الغربي، بل عن علاقة الأنا بالآخر في إطار أوسع بكثير عن المعرفة النقدية من حيث هي علاقة تفكير ووعي يتحدد بموجبها وجود الأنا، « وأول ما يمكن ملاحظته هنا أن مصطلح الآخر ليس من معجم حضارة الأسلاف وقد نستطيع أن نعمق الملاحظة لنقول: إن الآخر هو من مصطلحات الحداثة الغربية التي استوردناها بالترجمة، وبقلب في توظيفها الدلالي، ولو شئنا أن نساير درجة دارجة في الإيديولوجيا العربية المعاصرة لقلنا إن الآخر مقولة استشراقية، فالآخر هو حصرا آخر الحضارات الغربية» [2] تماما كما كان ولا يزال الآخر في مقولات الغرب هو الآخر الشرقي، على أنه لا ينبغي أن نجزم قطعا أن عدم وجود مصطلح" الآخر " يستدعي عدم تواجد الإشكالية« فإن لم تكن الحضارة العربية الإسلامية عرفت مصطلح الآخر تعقلت إشكاليته » [3]، « إن الهدف من الإتصال بالآخر (الغرب) من قبل العرب المحدثين والمعاصرين اتخذ شكلين: الأول قصده التواصل معه معرفيا وعلميا والثاني قصده القطيعة السلبية معه مثلما فعل السلفيون ابتداء، إذ هب منطقهم إلى العلوم الحديثة تتضارب مع واقع الأمة الإسلامية وتراثها وتسهم في هدم كيانها وتسيء إلى ماضيها التلبد، وقد وقع هؤلاء السلفيون في خطأ قاتل إذ لم يدركوا أن الغرب قد تسلح بمنهجية جديدة في نظرته إلى وسائل العلم وتفرعاته، وإن كل ذلك عندهم قائم على معطيات الفلسفة ومناهجها ومنطقها سواء منه التجريبي الاستقرائي أم الاستدلالي الرياضي، وسيبقى هذا الموقف السلفي إلى اليوم يأخذ نفس معطيات منطق بدايات الصدام مع الآخر وفهمه فهما قاصرا » [4].

---

(1) عبد الإله الصائغ، الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية: الحداثة وتحليل النص،، المركز الثقافي العربي، ط1. 1999 بيروت، ص 11 .

(2) جورج طرابيشي، من النهضة إلى الردة،، ص 93.

(3) ينظر جورج طرابيشي: المرجع السابق، ص 96 – 97 -98.

(4) حسن مجيد لعبيدي، المرجع السابق، ص 104 – 105.

لم يكن موقف الحضارة العربية الإسلامية من الآخر موقفا عدائيا شرسا ولا موقفا تابعا متذللا، ولربما كانت الظروف العامة للوضع العربي آنذاك أحسن بكثير مما هي عليه اليوم، فقد كان العرب بحاجة إلى حضارة تفوق ما لديه حتى يتقدم على الآخر، ولعل أول ما شجع عليه الخلفاء آنذاك هو الترجمة والتعريب، ولعل هذا ما دفع بعض نقادنا المعاصرين إلى رفع شعار التعريب رافضين كل شكل من أشكال التبعية للآخر، وهنا« يشعر المرء بإغراء شديد يدفعه إلى تشبيه حركة التعريب المعاصر بنظيرتها التي بدأت في العصر الذهبي للحضارة العربية الإسلامية منذ القرن الثاني للهجرة، وبالفعل يتجه كثير من الباحثين في العديد من الندوات والمؤتمرات التي تعالج موضوع التعريب إلى الربط بين حركتي التعريب القديمة والحديثة وتبرير الثانية على أساس النجاح الهائل الذي أحرزته الأولى (...) وأول ما ينبغي ملاحظته في صدر المقارنة بين الحركتين القديمة والحديثة، أن الأولى كانت تعريبا لنتاج ثقافي ينتمي إلى حضارة كانت توقفت عن العطاء في الوقت الذي اهتدت فيه الثقافة العربية إليها، ويتمثل ذلك بوجه خاص في تلك المؤلفات اليونانية التي كانت تنتمي إلى الفترة الواقعة بين القرن الرابع قبل الميلاد والقرن الأول والثاني بعده » [1]. هذا وقد كانت الحضارة العربية آنذاك في أوج نشاطها وعنفوانها متوقدة ذلك التوقد الذي يجعلها في نقطة قوة ولم يكن ميلها إلى الآخر ميل المنبهر أو الضعيف الفاغر فاه أمام الكامل القوي. إنه باختصار لم يكن موقف غالب ومغلوب. « أما اتصالنا المعاصر بالحضارة الغربية وسعينا إلى تعريب نواتجها فهو اتصال بحضارة دائمة التغير تتخذ كل يوم موقعا جديدا وتفاجئنا دائما بتحولات وثورات غير متوقعة في ميادين العلم والفكر والأدب وهكذا انقلبت الأدوار اليوم فأصبحنا نحن أصحاب التراث الثابت المجدد، الذي توقف منذ وقت طويل عن التجدد والعطاء وأصبحوا هم أصحاب الصقافة المتوثبة الطموح التي لا تظل لحظة واحدة في موقع ثابت » [2]. وهنا أهم وجه من أوجه إشكالية الأنا والآخر، فالدعوة الملحة إلى التعريب محكومة بموقع كل طرف في سلم الحضارة وقد صدق ابن خلدون حين قال: المغلوب مولع أبدا بتقليد

(1) فؤاد زكرياء: المرجع السابق ،، ص 34.

(2) فؤاد زكرياء :المرجع السابق، ص 35 .

الغالب. .. لاعتقاده الكمال فيه. وبعيدا عن التنظير الأجوف يكون« من المستحيل عمليا تغريب ذلك الفيض الهائل من الأبحاث التي تنتجها الدول المتقدمة علميا بمعدل متزايد، ومن ثم يتعين على من يريد متابعة أعلى صور التقدم في ميدان تخصصه أن يقرأ ما يكتب بلغة غير العربية، وفضلا عن ذلك فإن الفجوة بيننا وبينهم في ظل أوضاعنا المتردية الراهنة تزداد اتساعا على الدوام » [1]. إن شمس العرب التي سطعت على أوروبا بعد قيام الحضارة العربية الإسلامية خاصة خلال العصر العباسي كان نورها قد تشبع من حضارات متنوعة، لم يتعصب العرب في التعامل معها ولو فعلوا لما تم لهم ما تم، ولئن كانت القطيعة قد حصلت بعد ذلك فإنه وبعد وجوم« بدأ عصر النهضة العربية الحديثة في الربع الأول من القرن التاسع عشر ليتجدد اتصال العرب مرة أخرى مع العرب، وليتعاملوا مع النص الفلسفي الغربي مرة أخرى رغم أن عصر النهضة العربية الحديثة قام متأثرا بجملة عوامل سياسية واقتصادية واجتماعية وعسكرية وفكرية لا مجال لبحث تفصيلاتها هنا، طارحا لنفسه رؤية ومنهجا متميزا بإزاء الآخر (الغرب) باحثا عن هويته وأصالته داخل نفسه وخارجها » [2]. ولكنه بحث موجه سلفا ومحكوم عليه بالعجز حتى قبل أن يبدأ لأن علاقة الأنا بالآخر هذه المرة مرضية« يزكيها الإحساس بدونية الذات واستصغارها في مقابل فوقية الآخر (الغرب) التي توجب الإذعان له ومحاكاته في جملة ما يصدر عنه موضوعات كانت أو مناهج أو مفاهيم أو نظريات أو غيرها، حتى وإن كانت هذه الانتاجات محكومة بسياقات لا تلائم سياق الثقافة العربية، وموجهة بخلفيات لا تنسجم وطبيعة الفكر العربي ومشروطة بغايات تناقض مقاصد الوعي العربي سواء في الاجتماع والسياسة أو في الفن والدين أو قي التربية والأخلاق وما شابه » [3]. نقول وبكل تفاؤل « إن التعريب هو في كل الأحوال طريقنا إلى خلق ثقافة قومية متميزة ذلك لأن أمورا كثيرة تتوقف على الجو العقلي والثقافي الذي يتم فيه التعريب ففي كثير من الأحيان قد يؤدي التعريب إذا ما حدث في إطار من التدهور الثقافي إلى مزيد من الاعتماد على الثقافة الأجنبية، وأيا كان الأمر فليس من الحكمة أن نسارع إلى تشبيه حركة

(1) فؤاد زكريا :المرجع السابق، ص 35

(2) حسن مجيد لعبيدي، المرجع السابق، ص 104.

(3) العياشي الدراوي، في المرجع السابق،، ص 08.

التعريب في عصرنا الراهن بما حدث في فترة ازدهار الحضارة العربية وإنما ينبغي علينا أن نضع حركة التعريب المعاصرة في إطارها الخاص » [1].

لقد طرحت قضية وعي الأنا والآخر نفسها كإشكالية فكرية ينتهي إليها جانب كبير من فوضى الفكر العربي بل ووجوده « وفيها جانبان الأول يتمثل في علاقة العربي بالآخر المستعمل ومنه علاقته بالدولة العثمانية، ويتمثل الجانب الثاني في علاقته بالآخر الكاتب أو بالأدب الآخر أو بالثقافة الأخرى، وفي الجانبين إشكالات عدة، فقد حاولت الدولة العثمانية جاهدة قطع الصلاة الثقافية والمعرفية بين العربي والعالم الآخر أو العالم الغربي على الأقل، مستعملة لهذا القطع وسيلة فاعلة جدا في فكر العربي، وهي ربط قضية الغرب بالجانب الديني لهذا العرب بأن صورت الغرب بصورة الكافر أو الملحد أو المتخلف دينيا، فكان من نتيجة هذا الربط أن صار العربي يخاف الغرب ويبتعد عنه ليحمي عقيدته من التسمم بأفكاره » [2]، بل وأصبح ذلك قناعة تورث للأجيال، قناعة سرعان ما تحولت إلى أساس مهم من أسس الحضارة العربية، « ولهذا لا نتردد أن نصف هذه الحاجة السيكوسوسيولوجية إلى عداء الآخر والتي تتأجج بدلا من أن تفتر، وتنشحذ بدلا من أن تنثلم في مناخ انحصار المرحلة الاستعمارية، فإنها من طبيعة نكوصية وبالتالي عصابية، عصاب العداء للآخر، قد يأخذ أحيانا – وهي الأقل – شكلا معتدلا ومعقلنا كما في دعوة محمد عابد الجابري مثلا في ما أسماه الاستقلال التاريخي التام للذات العربية، ولكنه قد يأخذ أيضا في الغالب شكلا مغاليا وصفيقا إلى حد الجهر بأن ثقافة الآخر أو حضارته بما هي كذلك هي موضوع الكره والرفض والعداء » [3].

لقد ولدت هذه النظرة العدائية القاصرة للآخر حالة نكوص انكفأ بسببها الفكر العربي على كل ما هو عربي، فهو وبعد النظر في كونه ممزقا بين أن يتقبل الآخر أو يرفضه أو يتماهى معه نجده في أحسن أحواله معلقا بالتراث منشدا إليه لا يرى الخير إلا فيه ومنه. « أما علاقة العربي بالآخر الكاتب الغربي فكانت تتأثر بمشكلة مهمة، وهي امكانية امتلاك العربي للغة الآخر، وهذه الإمكانية

(1) فؤاد زكرياء، المرجع السابق، ص 38

(2) يوسف عز الدين: تطور الفكر الحديث في العراق. عن علي عزيز حسن الموسوي المرجع السابق، ص 29،

(3) جورج طرابيشي، من النهضة إلى الردة،، ص 92.

لم تكن متوافرة للكثيرين مما جعل عملية الترجمة تقل وتتأخر في الظهور، فقد شاعت أولا وخلال القرن التاسع عشلر الترجمة الدينية على يد مجموعة من الأدباء وفيها تمت ترجمة الكتاب المقدس، لكن الترجمة الأدبية اتخذت مظهرا خاصا عرف بالتعريب الذي له دلالة خاصة في هذا المجال. .. ومن اللافت للنظر أن الكثرة من الأدباء العرب لم يمتلكوا لغة أجنبية تمكنهم من الوقوف المباشر على الأدب الغربي والانفتاح عليه » [1]. وما دام هذا هكذا. .. يستحيل أن نسلم ولو للحظة أن الناقد العربي قد تعقل الخطاب النقدي عند الآخر، وأدرك منطلقاته ووعى أهدافه وحاله مع هذه اللغة لم يكن أحسن منها عند الأديب، فلا هو امتلك ناصية لغة الآخر وخبرها جيدا ولا الترجمة كانت أمينة في نقل الرؤى والمفاهيم والتجارب. وفي المقابل فإن« علاقة الشاعر المحدث بالآخر التراثي لا تختلف جذريا عن علاقته بالآخر الغربي من منظور الإبداع، ذلك أنه لا يقلد هذا ولا يقلد ذاك، ولهذا فبقدر ما الحداثة في لحظة تاريخية من لحظاته ليست تقليدا لحاضر الآخر، فهي ليست تقليدا لماض آخر، ومن هنا تتميز أصالة أي حداثة بما تنطوي عليه من عناصر الذاتية هي وليدة هذا الجدل وهذا التوتر بين الماضي والمستقبل من ناحية وبين الأنا التي تبدع الحداثة في هذه اللحظة التاريخية والآخر سواء كان هذا الآخر في التراث ممثلا في أبي العلاء، أو في الضفة الأخرى من البحر أو المحيط ممثلا في إليوط مثلا أو غير إليوط » [2].

على الأديب ومن ثم على الناقد ايضا أن يعي ذاته بما هي منفصلة عنهما كليهما، الآخر في الزمان أو الآخر في الجغرافيا، ثم علينا« ألا نستبدل الذي هو أدنى بالذي هو غير، لا نستبدل الآخر التراثي بالآخر الغربي علينا أن نظل واعين أن علاقتنا بالآخر التراثي لا تختلف جذريا عن علاقتنا بالآخر الغربي، نحن لسنا هذا ولا ذاك، أنت مثلا لست أبا نواس وبالقدر نفسه أنت لست هيمينغواي، أنت شيء مختلف عنهما قد تكون في علاقة معهما، لكن العلاقة مع هذين الطرفين لا تعني الإتحاد ولا المماثلة بل تعني أخذ المعطيات التي تسهم في عملية الإنتاج أو عملية إعادة الإنتاج،

(1) عزيز علي حسن الموسوي، المرجع السابق، ص 30 .

(2) جهاد فاضل، المرجع السابق، ص 52 .

عملية الإنتاج هي التي تصنع الخصوصية وهي التي تصنع الحداثة، وهي التي تجعل حداثتك متميزة عن حداثة غيرك » [1]، وإن هي لم تكن متميزة ما حق لنا أن ندعوها حداثة فالتميز هو مطمح الناقد الحدثي وإلا لسمي فعله تقليدا أو انبهارا بالآخر. « وفيما يبدو أنه لا مطمح إلا تحقيق هذا الطموح الفكري إلا بالاشتغال النقدي الواعي على الذات كما على الآخر بما يمكن من تبين الحدود الرمزية الفاصلة بين ما عند هذه الذات وما عند غيرها، ويتيح بالتالي إمكان الخروج من ضيق المماثلة والتطابق الفكري إلا سعة التمايز والاختلاف مثلما يسمح بالتفاعل الخلاق الموجه بمنطق الكشف والابتكار والعطاء والانجاز والتواصل والتداول، وغني عن البيان هاهنا أن الاختلاف لا يعني بأي حال من الأحوال أي شكل من أشكال نبذ الآخر وإقصائه أو احتقاره وتهميشه ومقاطعته، لأن هذه الممارسات لا تكرس إلا الانغلاق والانعزال والانكماش والانكفاء وما شابه هذا مما يمكن عده أعراضا على مرض فكري وثقافي يفتك بهذه الذات ويأخذها شيئا فشيئا بعيدا عن مضمار التنافس المعرفي. .. وتبعا لذلك يعد حضور هذا الآخر في ثقافتنا العربية علامة قوة وليس مؤشرا على ضعف ما يوجب قدرا من التبعية والانصياع والانقياد » [2].

5.المشروع النهضوي العربي: مقولة النهضة (القطيعة والتواصل):

كثيرا ما تتم مقارنة واقعنا الفكري الحضاري بواقعين أثبتا أنهما أعلى درجة في سلم التطور والرقي وهذا أمر لا مندوحة عن التسليم به، ثم ما تلبث المقارنة أن تجر وابلا من أسئلة لها مسوغاتها، لمذا تقدم أجدادنا خطوات سريعة في عصور غابرة وعجزنا نحن اليوم حتى على استيعاب ما قاموا به لنواصل شق طريقنا نحو الريادة رغم النهضة التي أعلينا كثيرا من شأنها في العصر الحديث ؟ لماذا أفلت تلك الشمس العربية التي أنارت ظلمات أوروبا ؟ ثم لماذا تقدم غيرنا وتخلفنا نحن ؟« ما كانت المقولة الأساسية في النهضة بل ما كانت المقولة التي انعقدت عليها إشكالية النهضة بالذات؟ إنها فكرة التقدم، فقد اكتشف العرب على حين غرة ومع مدافع نابوليون أنهم باتوا مسبوقين بل متأخرين في

(1) جهاد فاضل :المرجع السابق، ص54

(2) العياشي الدراوي: المرجع السابق، ص 09 .

المجال الحضاري، وأن تأخرهم هذا هو الذي استتبع غزوهم، وأن عليهم إذا ما أرادوا التصدي بنجاح للهجمة الاستعمارية أن يحدثوا في أوضاعهم تغييرا يجعلهم ندا للأوروبيين قادرا على مواجهتهم » [1].

وإلى هنا يبدو الوعي العربي ناضجا وتقدميا، فمواجهة الاستعمار لا تكون إلا إذا تحققت معطيات على أصعدة مختلفة تجعل العربي ندا حضاريا لعدوه. إنها النهضة إذا، وحدها النهضة قادرة على تحقيق هذا الحلم. لكن للنهضة قوانينها وأسسها التي تضمن جدواها وفعاليتها، وهو ما افتقدت إليه أو افتقدت بعضه النهضة العربية، فقد ظلت فكرة التفوق الأوروبي مسيطرة على العقل العربي وكأنه يتعقلها بمرآة محدبة ولدت في فكره رهبة بسبب تضخم هذا التفوق، فأصبح كالفيل الضخم المربوط إلى مسمار صغير لا يحاول اقتلاعه من الأرض ليغير مصيره لا لشيء إلا لأنه ومنذ صغره تعور فكرة أنه مربوط ولا يستطيع فك رباطه فاستسلم لذلك، ولم يتجرأ على إعادة المحاولة. .. لقد تولدت ثم ترسخت في أعماق الفكر العربي قضية الانبهار بالغرب وكل محاولة للنهضة ستكون محكومة بهذه الرؤيا« والحال أن إستراتيجية التماهي الجزئي هذه مع حضارة الغرب بدافع الضرورة أكثر منه بدافع الإعجاب وهي الإستراتيجية الأساسية التي يتمحور عليها عصر النهضة ومنطق النهضة بالذات هي التي ستضحي في الخطاب العربي المعاصر —من حيث هو خطاب ردة ونكوص– موضع تبخيس ومقاطعة ورفض وهي التي ستدان ليدان معها عصر النهضة برمته بلغة المطبق الإينتروبولوجيا الحضارية الباتالوجية في تحليل الذات العربية عصرا مهجنا ومهجنا، فإن يكن عصر النهضة قد بنى استراتيجيته النهضوية على التمييز بين الغربية والاستعمار الغربي ليترك باب التماهي مع الأولى مفتوحا لمواجهة الثاني » [2].

إن مقولة النهضة في المشروع النهضوي العربي تأسست على التكامل مع الغربي، وإن لم يصرح به، ولكنه ضمنا تكامل اعتبرته الذات العربية ضروريا اعترافا منها بتفوق الفكر الغربي الذي يبرر جعله سندا تقوم عليه هذه النهضة، ولست أدري من أين داخل الفكر العربي آنذاك أن هذا هو منطق

---

[1] جورج طرابشي: المثقفون العرب والتراث،، ص 54 – 55.

[2] جورج طرابشي: المرجع السابق،، ص56 .

النهضة ولا تقوم إلا به « والحال أن ما فعلته أوروبا عصر النهضة وأوروبا القرن السابع عشر هو بالضبط القطع مع أوروبا القرون الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر، أي القطع بالضبط مع القرون التي اقتاتت إلى حد غير قليل من مائدة الثقافة العربية الإسلامية. .. والحال أيضا أن هذه القطيعة هي التي استعصت ولا زالت على أن تأخذ طريقها إلى مجال المفكر فيه، بالنسبة إلى الثقافة العربية الحديثة أولا لأن يعقل نهضة أوروبا والحداثة الغربية بمفهوم القطيعة من شأنه أن يطوي صفحة المديونية للثقافة العربية الإسلامية، وهذا ما يتنافى مع حاجة الجرح الإينثروبولوجي للتضميد، وثانيا لأن مفهوم القطيعة قابل للارتداد نحو الذات التي تغدو مطالبة في هذه الحال بالشغل على ذاتها وبإعادة النظر في ما نعتبره ملكا ثمينا ودائما لها، وهذا ما لا يستطيع وما تجرأ على القيام به الذات الجريحة التي لا يزيدها استمرار نزيفها إلا عجزا عن اتخاذ موقف نقدي من ذاتها علما بأن الموقف النقدي من الذات هو شرط النهضة والإقلاعة (Décollage) الحضارية كما تثبت ذلك تجربة الحداثة الغربية »[1]، وكما يثبته أيضا فشل النهضة العربية التي لم تستطع التخلص من أعباء المديونية للحضارة الغربية من جهة وللموروث الإسلامي من جهة أخرى، فكان مشروعا ممزقا بين هذا وتلك، رغم كل تلك الجهود التي حاولت إخراجه إلى النور« لا شك أم عصر النهضة العربي أنجز في مطالع القرن العشرين تقدما مرموقا عن طريق نقد الذات (تحضر إلى أذهاننا هنا بوجه خاص أسماء: قاسم أمين وعبد الرحمن الكواكبي) ولكن طغيان الإيديولوجيا في عصر الثورة الذي نصب نفسه قينا على النهضة وقاد نفسه وإياها في خاتمة المطاف إلى الفشل ألغى المشروع النقدي من أساسه ووضع نفسه بل جندها بالأحرى تحت راية مقولة جديدة في التعبئة مع كل ما تعنيه التعبئة بمفهومها العسكري والجماهيري معا من شحذ للانتماء الجماعي وإنامة للحس الفردي » [2]. لقد قتلت الإيديولوجيا النهضة العربية من حيث أرادت توجيهها وذلك بمقاومة الحس النقدي الذي هو أساسا وقود هذا المشروع الذي لو كتب له النجاح لربما كان مشروعا حضاريا متميزا يحدد موقع الذات العربية والفكر

(1) جورج طرابيشي: من النهضة إلى الردة،، ص 82.

(2) جورج طرابيشي: المرجع السابق، ص 83 .

العربي في سلم التطور الذي سبقنا فيه غيرنا ثم سبقناهم، لكنهم عادوا من جديد فسبقونا وتأخرنا وتمزق فكرنا بين الماضي والغرب، فجاءت نهضتنا تائهة المقاصد، حتى في المجالات التي كنا قد تفوقنا فيها على غيرنا، وكانت قبل ذلك ديننا وديداننا، « لقد انطلق شعراء مرحلة الأحياء أو النهضة العرب أو الشعراء المحافظون من فهم للتجديد الشعري يقوم على إحياء الشعر في تراثه وتقليد طرائق آدابهم القديمة الثابتة لإعادة الروح له، لكنهم استعملوا أحيانا الإبتكار في الموضوعات مع الانحياز التام للشكل القديم، ومحاكاة لغته وبنائه، وهذا الفهم للتجديد لا يتناسب مع الفهم لحديث له، فالتجديد في الشعر ينطلق أولا من مغادرة الأساليب القديمة بما تحمل من دلالات إيديولوجية وثقافية والسماح بالتنوع ما شاءت التجربة والموهبة أن يتنوع الشعر » [1]. لقد ظلت النهضة العربية تتعقل القديم كمركز والتجديد كهامش وهو ما استبعد أي نروع نحو التكامل كفكرة يخرج بها هذا المشروع النهضوي من أزمته لأنها ظلت مشدودة إلى ذلك الماضي الذي حجب عنها ما عند الآخر أو حتى إنه حجب عنها ما يحتاجه الفكر العربي في ظل راهنه وواقعه، إن« العودة إلى الذات الثقافية فحصا ومراجعة وتطويرا من ناحية، والإيمان بقدرة هذه الذات على الابداع والإسهام والتفاعل من ناحية أخرى يبقيان شرطين أساسين لاستئناف أية نهضة ممكنة سواء على مستوى المعرفة والفكر والثقافة أو على صعيد المجتمع والواقع والفعل وبالتالي إمكان الانفتاح على علاقة من نوع مغاير مع الثقافات الأخرى تتجاوز ثنائية المركز والهامش إلى علاقة قوامها الندية والتكافؤ بحيث تنبني لا على أساس تفاضلي بين هذه الثقافات الذي مقتضاه لاستبعاد والإقصاء وإنما على أساس تفاعلي تكاملي مسنود بمنطق المشاركة والاعتراف » [2]. ويجعل لويس عوض النهضة قائمة على التجريب، فكلما زاد عدد التجارب التي نخوضها كلما تقدم مشروع النهضة أكثر، حيث إن« مشكلة التجربة هي أهم شيء يجب أن نخوضه لأننا عشنا في مجتمعات مغلقة تقتات على التراث آلاف السنين، نحن نحنط كل شيء ونحيله إلى مجموعة مقدسات، كل شيء عندنا مقدس، العادات مقدسة، اللغة مقدسة، كل

(1) عزيز علي حسن الموسوي ،المرجع السابق، ص 35 .

(2) العياشي الدراوي: المرجع السابق، ص 10 .

شيء عندنا مقدس، وأنا أعتقد أنه ينبغي لأبناء العالم العربي أن يحاولوا في نهضتهم أن يجددوا أنفسهم بعدد لا يحصى من التجارب في كل اتجاه إلى أن يهتدوا إلى الصيغة المناسبة » [1].

رابعا– تباشير التكاملية في الفكر العربي: التجربة الأردنية نموذجا:

على الرغم من كل ما ترمى به الثقافة العربية من كونها خطابا موجها ذو نزعة امتثالية، تبقى السنوات الأخيرة شاهدا مقنعا بتغير الرؤى وانفتاح الآفاق في غير تزمت، ومحاولات كسر حالة التقوقع التي لفت الخطاب الثقافي العربي – بغض النظر عن دوافعها الحقيقية والتي ليست موضوع هذا الطرح – قد بدأت مؤخرا تتجلى بوضوح في مجال الثقافة على مختلف مستوياتها، لقد تنامى الإحساس بضرورة التكامل في عدة دول عربية في الثقافة باعتبارها نسيجا خلويا حيويا متعدد السياقات.

لقد تتبع الدكتور ابراهيم أحمد ملحم تباشير التكاملية من خلال التجربة الأردنية في كتابه " التفكير النقدي وتحولات الثقافة " والتي لقيت دعما حكوميا وجماهيريا يشجع على الإيمان أكثر بفاعلية الفكر التكاملي، إن على المستوى الثقافي العام وإن على مستوى النقد الأدبي باعتباره واحدة من الممارسات الثقافية الهامة، وكل ذلك كفيل بأن يؤثر في الفكر النقدي في الأردن وأن يواجه خطوات الالتزام بالنقد التراثي بوصفه منهجا وحيدا منغلقا على ذاته، أو الالتزام بالمنهج أو المناهج النقدية الغربية بوصفه أو بوصفها مناهج أفرزتها الحداثة المنقطعة عن التراث. أو البقاء في دائرة اللامنهج. .. إلى التفكير التكاملي ويؤكد ابراهيم أحمد ملحم أن المؤتمرات التي عقدت في السنوات الأخيرة في الأردن وأن المحاضرات التي تلقى في الجامعات الأردنية الخاصة والعامة لها دليل واضح أن الخطاب الأردني تبنى التفكير التكاملي. وقد عرض أربعة مؤتمرات ارتبط اثنان منهما بالنقد الأدبي وابتعد الآخران قليلا وإن تعلقا بالثقافة عموما.

- المؤتمر الأول (الأدب منصة للتفاعل الحضاري) في جامعة مؤته في نيسان 2007. وخلال هذا المؤتمر طالب المشاركون بالتفكير التكاملي وإن لم يصرحوا به مصطلحا لكن مطالبهم بتوسيع دائرة الاتصال الثقافي مع المؤسسات والمعاهد والمراكز العلمية والثقافية والأكاديمية العربية

[1] جهاد فضل: المرجع السابق، ص 297 .

والأجنبية في مجال تبادل الخبرات، وقد أوصى المشاركون أن يكون عنوان المؤتمر المقبل: كيف نستفيد من الآخر في التأسيس لنهضة أدبية معاصرة ؟ وهو عنوان تفوح منه رائحة التكامل دون شك.

- أما المؤتمر الثاني فهو عن(استقبال العرب للنظريات النقدية الغربية) في أيار 2007 فقد أوصى المشاركون في بيانهم الختامي بضرورة مراجعة المنجز النقدي العربي وما أسفرت عنه حركة الترجمة النظريات العربية، وذلك من أجل تقويم المسار النقدي الحديث، وشددوا على أهمية تكييف النظريات الغربية مع الواقع الإبداعي والتاريخي وتوسيع آفاقها والاستفادة منها، ويعلق الدكتور على هذه التوصيات أنها صادقة في تأسيس تفكير نقدي تكاملي لا يقصي فيه الآخر ولا يهمل فيه الذات.

المؤتمران في الحقيقة تجسيد للفكرة في مجال النقد الأدبي غير أن المشروع في الحقيقة أوسع من ذلك بكثير، حيث عقد مؤتمر (الاستشراق: حوار الحضارات) في الجامعة الأردنية في أكتوبر 2002، والمؤتمر الدولي الثاني لمنتدى الوسطية للفكر والثقافة (الدور العملي لتيار الوسطية، والإصلاح في نهضة الأمة) والذي عقد بعمان نيسان 2006، وقد وقف الدكتور ابراهيم أحمد ملحم على توصيات هذا المؤتمر الأخير، لما فيها من دلالات عميقة تؤكد تبني الفكر النقدي، وهذه أهمها:

- تأكيد أن الثقافة الإسلامية حصن لأمة وعنوان هويتها الحضارية ومرتكز خصوصيتها، والتركيز على نهج الوسطية والاعتدال مكونا أساسيا في الأطر الإسلامية والحياتية.
- إقرار مبدإ وآلية التواصل بين مكونات منهج الاعتدال علماء وأحزابا ومؤسسات.
- إطلاق حملة حوارية داخلية بين التيارات الإسلامية المختلفة.
- السعي لتعزيز انتشار المنهج الوسطي الإسلامي في الفضائيات.
- مواجهة الفهم المغلوط للإسلام بما ساهمت في نشره مناهج التدريس والوسائل الفكرية والإعلامية الغربية.
- اعتماد لجنة حوار مع القوى الفكرية والسياسية الغربية.

- ترشيح عدد من الشخصيات غير الإسلامية من الغرب والشرق بالتعاون مع المراكز ذات العلاقة، ممن يوصفون بالتسامح والاعتزال وقبول الآخر ودعوتهم إلى مؤتمر قادم يهدف إلى توسيع دائرة الاعتدال.
- التعاون مع الجهات الجامعية في البلدان الإسلامية للتواصل مع الجامعات الغربية، والحوار معها حول فروع الدراسات الإسلامية فيها.
- الدعوة إلى استنهاض همم الفنانين العرب والمسلمين لإنتاج فن معتدل يسوق إلى الغرب.[1]

ويرى د/ ابراهيم أن الأردن كان مهيئا لتقبل هذا التفكير والعمل على توقيعه، بفضل التنوع السكاني والتنوع الجغرافي والتنوع الجغرافي والتنوع الثقافي لدى السلطة الحاكمة والذي امتد بنجاح إلى كل الهيئات الرسمية والخاصة، مما جعل التفكير التكاملي عند الأردني هو حياة معيشة يحياها في ظل السلطة، وفي ظل من يقرأ خطاب السلطة، وفي ظل الإبداع الذي يشكل في نسقها، وعمليا كان تفكير الناقد الدكتور "عبد القادر الرباعي " والروائية "سميحة حريس " نموذجا للتفكير النقدي التكاملي.

[1] ينظر: د ابراهيم أحمد ملحم: التفكير النقدي وتحولات الثقافة، ص: 121 إلى 163.

المبحث الثاني :جذور النقد التكاملي في الخطاب النقدي العربي

أولا– ذاكرة المفهوم:

1.التكامل في الفكر النقدي لطه حسين:

إن الفرق شاسع بين ناقد اعتنق منهجا معينا وآمن به وبفعاليته بعدما قرأ عنه، وآخر عاش المنهج بنفسه فارتبطت حياته النفسية والفكرية به فانبرى له بحيث أصبح جزءا من نظرته لا نظريته. إننا نقرأ كثيرا عن النقد التكاملي عند نقادنا العرب سواء أ صرحوا باعتمادهم إياه أم لم يصرحوا، ولكننا غالبا لا نفهم لاعتمادهم إياه إلا قولهم أن طبيعة النص مستعصية لا تنقد بمنهج واحد. ولئن كان الرأي العام يجمع على أن سيد قطب هو أول من سمى هذا المصطلح، إلا أن العميد قد سبق إلى المفهوم بل إنه عاش التجربة وخاض غمار الحرب الضروس بين التراث والحداثة بين الأنا والآخر، بين النظرة الأحادية والتركيب، فأسس خطابة النقدي على المثاقفة مع الآخر دافعها الأول هو الفهم الصحيح للتراث العربي قبل الإسلام وبعده أما محركها فهو العقل الدائم الثورة والتوثب، وهو ما جر على طه حسين الويلات، حيث كانت هذه المثاقفة المستهجة إلى درجة اتهامه بالكفر. ..« ولعل أولئك الذين يرمون طه حسين بتهمة التغريب والفرسنة لا يصنعون شيئا سوى أنهم يتهمون أنفسهم ويدينون ذكائهم بالقصور عن فهم الماضي العربي الإسلامي، وما وصل إليه المفكرون والنقاد والكتاب الإسلاميون من تطور في اساليب البحث العلمية القائمة على التحليل والنقد ومحاولة الوصول إلى الكشف عن القوانين الاجتماعية الأدبية مما يجعل جهدهم العظيم جزءا لا يتجزء من التجارب الانسانية الفاعلة والمفيدة لكل البشر، ولست أدري ما الذي سيحدث إذا تحقق لدعاة النكوص من المتعصبين هدفهم إنكار كل ابداع وتحطيم كل محاولة لإقامة منهج عربي إسلامي لدراسة الظواهر السياسية والاجتماعية والفنية والأدبية»[1]، كان الموقف إذا يحتاج لا إلى ناقد اطلع على مناهج في

[1] عبد العزيز المقالح، عمالقة عند مطلع القرن العشرين، دار الآداب، بيروت،ط2، 1988، ص 51 .

النقد فاختار لنفسه واحدا منها، إنما إلى رجل يكون هذا المنهج أو ذاك جزءا من تركيبته الفكرية والنفسية التي نمت بداخله ونضجت معه عبر كل مراحل عمره، يحتاج الأمر إلى« طه حسين الأزهري الذي استبدل الطربوش بالعمامة، والقبعة بالطربوش ثم استغنى عن أغطية الرأس جميعا مفضلا عليها الشعر الأبيض » [1]. لتنسحب هذه القناعة على الحياة الفكرية والنقدية للعميد فيحدث ثورة بدأت منذ كان طفلا بالأزهر واستمرت إلى الجامعة المصرية ثم إلى السربون الفرنسية لتؤتي أكلها بعودته إلى مصر، هذه الثورة المستندة قطعا إلى مبدأ الشك الديكارتي.

2.البداية أزهرية:

لا يتوصل الفكر إلى قناعة التركيب والتوفيق إلا بعد ان يقتنع بعدم جدوى الرؤية الأحادية الموجهة، ويخطئ الكثيرون ممن يرون أن تمرد طه حسين الفكري عموما النقدي خاصة هو نتاج احتكاكه بالغرب، وانفتاحه المفرط على ثقافته، والأكيد أن المنهج النقدي الذي دافع عنه طه حسين يوافق إلى حد كبير روحه المتمردة ومواقفه الثائرة ضد التسليم المطلق الذي يغيب العقل ويعطل فاعليته، ولكن الأمر الأكثر تأكيدا أن هذه المواقف لم تكن وليدة انتقاله إلى فرنسا ولا حتى إلى الجامعة المصرية.

لقد عرف عنه – وكما يروي هو عن نفسه في سيرته الذاتية – أنه وحين فقد بصره في سن مبكرة من طفولته تحركت ملكة عقله بقوة، « وقد كان إدراك الطفل في تلك السن المبكرة أن استخدام العقل يمكن أن يعوض عن قصور البدن فيلغي المسافة التي تفصل بينه وبين الغير، ويوسع بذلك حدودعالمه هوالأساس الذي قام عليه مشروع تعليمه بأكمله بل رحلة حياته ذاتها »[2]. حين يكون العقل وقادا فإنه لا يحتاج عناصر خارجية تحرك فاعليته، لأن تلك الجذوة الأساسية الرافضة لكل نموذج سلطوي ومهما كانت طبيعة سلطته، ومقدس ومهما كانت طبيعة قدسيته، كانت قد اشتعلت في عقل الطفل طه منذ عهد بعيد، فقد تكونت لديه آراء في مناهج الأزهر وهو به لم تكن

[1]، عبد العزيز المقالح، المرجع السابق، ص 46

[2] عبد الرشيد الصادق محمودي، طه حسين من الأزهر إلى السربون ،المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص 24 .

لترضي مشايخه إلا القليل منهم، فقد تبرم كثيرا من الأساليب والمناهج التعليمية العقيمة التي يتبناها الأزهر افتداء بمدرسة القضاء ودار العلوم والمدارس الثانوية الحكومية، حيث« كان الأزهر الشريف كلفا بهذا الأسلوب العقيم نفسه تواقا إليه مشغوفا به أد الشغف، ولم لا ؟ لقد كان الأزهر يطمع في النظام ويريد أن يكون طلابه كطلاب دار العلوم والقضاء لعلهم يظفرون بما يظفر به أولئك وهؤلاء من رضى الحكومة وإعجاب العامة، وإذن فلينتقل نظام هاتين المدرستين إلى الأزهر، وقد نقل إليه كله أو بعضه شيئا، وعرف الأزهر الشريف شيئا غريبا يقال له أدب اللغة هو شر ألف مرة مما عرفته دار العلوم ومدرسة القضاء. وما رأيك في أدب يدرسه قوم لا صلة بينهم وبين الأدب، يقلدون فيه تقليدا كما يقلدون في الفقه، نستغفر الله بل هم يقلدون في الفقه عن علم بالفقه ويقلدون في الأدب عن جهل » [1]. لقد شدت هذه الملاحظات على دقتها انتباه طه حسين وهو طفل بالأزهر وشغلت عقله، فلم تكن مناهجه ولا برامجه مقنعة له، وهو ما سبب له الكثير من الصدامات مع شيوخه الذين إن لم يجدوا ما يقنعون به الطفل طه اتهموه بالتمرد وإثارة الفوضى، ولم يزده ذلك إلا رفضا لطرائقهم وبحثا عن البديل. « وفي الأزهر على وجه التحديد تعلم طه حسين أن يضع الثقافة التقليدية موضع التساؤل وأن يكشف تحت هذه الطبقة المكونة من التقاليد المتحجرة المصادر الأولى للإبداع العربي، ولم يكن سخطه على النزعة المدرسية في الأزهر إلا مقدمة لذلك الاكتشاف البديع الذي استطاع بفضله أن يهتدي إلى كل من هويته الثقافية الأصيلة ورسالته الحقيقية في الحياة » [2]، ولئن كانت كتب النقد لحديثة تؤاخذ طه حسين على ميله الطافح للتمرد على مقدسات الأزهر وتربط ذلك بالثقافة الوافدة من فرنسا تحديدا فإن ذلك على الأرجح مرده إلى العدائية الظاهرة والخفية المستقرة في داخل الوعي العربي لكل ما جاء من الغرب، واعتباره عيبا ينقص من أصالة متبنيه لا لشيء إلا لأنه جاء من عند الآخر الذي هو عدو للتراث العربي يجب الابتعاد عنه، حتى وإن اعترفا أنه قد سبقنا

(1) طه حسين، في الأدب الجاهلي مطبعة فاروق، القاهرة ،ط3، 1933، ص 05 .

(2) عبد الرشيد الصادق محمودي، المرجع السابق، ص 33 .

بأشواط كبيرة، كأن القاعدة الفكرية العربية تقضي أن نبقى متخلفين وفي أحسن الأحوال مخطئين على أن نصحح وجهات نظرنا وطرائقنا المعرفية إن كان هذا التصحيح قد جاءنا من عند الآخر.

ولم يكن طه حسين متمردا على التراث العربي في ذاته بقدر ما كان متمردا على هذه النظرة السلفية التي تتدعي القداسة لتعطل عمل العقل، ولقد اكتسب هذا الموقف عنده صلابة أكثر لما آنس ذلك عند شيخين عظيمين من شيوخ الأزهر انفردا بحس نقدي كان الأزهريون يومها مفتقرين إليه بل وزاهدين فيه لأنه لا يتناسب مع الطبيعة الفقهية لما يفترض أن يقدم في مجالسه وحلقات دروسه. « لقد كان تأثير محمد عبدو والمرصفي على طه حسين من الأهمية بحيث يمكن أن يقال إن طه تجاوز الأزهر وهو مازال طالبا فيه، فقد أصبح بفصل هذين الشيخين على وعي بالمصادر الأولى للثقافة العربية الإسلامية، وعندما تعلم هذا الدرس الأساسي عن ذاتيته الثقافية أصبح مستعدا نحو اعتناق النزعة الإنسانية والحداثة » [1]. فقد لاحظ طه أن ما يقدمه هذان الشيخان وخاصة المرصفي يختلف في طريقة طرحه عما يقدمه غيره من المشايخ، بل إنه أحس أن هذا الطرح قريب مما تتوق إليه نفسه على الرغم من النقص البين فيه، «ومذهب المرصفي نافع النفع كله إذا أريد تكوين ملكة في الكتابة وتأليف الكلام وتقوية الطالب في النقد وحسن الفهم لآثار العرب، وليس يريد الأستاذ أكثر من ذلك، ولكن هذا المذهب وحده لا يكفي لإجادة البحث عن الآداب وتاريخها. .. بين مذهب الاستاذ المرصفي ومذهب الجامعة المصرية في درس الآداب نشأ مذهب مشوه مختلط ليس بالقديم ولا بالحديث » [2]، لقد كان وعي طه حسين أكبر من وعي القائمين على المناهج التعليمية فهم ورغم نفوره من الطريقة الأزهرية لم يتجاهل الوعي النقدي الذي بدا به أستاذه المرصفي، وأما رفضه درس الآداب المشوش والمشوه بين ما قدمه الشيخ وما تعمل به الجامعة فهو رفض للطريقة التي تمت بها المصالحة الوهمية بين الطرفين، بل ولعل طه ينصف الأستاذ المرصفي ولا ينصف الجامعة، إذ يصف منهجه بالفاعلية والجدوى، « ولا ينبغي أن ندهش لأن هذا الوصف لمنهج المرصفي يتخذ لهجة

(1) عبد الرشيد الصادق محمودي: المرجع السابق، ص 56 .

(2) طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء ،دار المعارف، مصر، ط5، 1958، ص 08

البيان الثوري، فالنغمة فيه تتصعد شيئا فشيئا حتى تبلغ الذروة عند الانقضاض على الذوق الأزهري والحساسية الأزهرية وذلك أن الانجاز الذي حققه المرصفي يعد في واقع الأمر ثورة نقدية ينبغي وصف ما تنطوي عليه، إن التقدم الأساسي الذي أحرزه هو ترسيخ وضع النصوص الأدبية بوصفها ظواهر جمالية أي بوصفها موضوعات للتذوق وأحكام القيمة » [1]، وذلك ما لم يكن معهودا عند الأزهريين وهو في الوقت نفسه ما استحسنه طه حسين في دروس شيخه الذي اجتهد أن يكسر الطريقة التقليدية الرتيبة ويخلع عليها شيئا من خصوصيتها الفنية الجمالية، الذي كان التوجه الفقهي للأزهر قد تغاضى عنها جهلا أو تجاهلا والأمر سيان فالنتيجة واحدة، لذا كان طه حسين مزهوا بأستاذه الذي بدا له مقنعا أكثر من غيره، «بل لقد يقال إن المرصفي كان له فصل التمهيد للمنهج التاريخي لأن طريقته في النقد وإن كانت لغوية أساسا انطوت على صورة أولية من الوعي التاريخي فهو في عمله كمحقق وشارح للمصنفات القديمة كان يستعين بمعرفته المتعددة الجوانب بماضي العرب فضلا عن انه كان يرتب مادته ترتيبا تاريخيا » [2]. إذا كان تحقيق المصنفات القديمة وشرحها قد احتاج من الشيخ كل هذا العناء وكل هذه المعرفة، فما يكون من أمر العملية النقدية وهي أعمق وأشد تشعبا، ولن يجد طه حسين ضالته أبدا في الأزهري رغم أن عقله المتوثب قد ذكت جذوته به فاستأنس بها سبيلا للجامعة المصرية متقطعا بادئ الأمر ثم منقطعا إليها بعدها، وفيها ستبدأ بواكير القناعة بان القراءة التقليدية للتراث مردودة ولا بد أن تسعف بمنهج أكثر صلابة.

3.طه حسين جامعيا:

غادر طه حسين الأزهر وقد استفاد منه الكثير وانطبعت في فكره قبل نفسه شهادة لشيخه المرصفي: « أستاذنا الجليل سيد بن علي المرصفي أصح من عرفت فقها في اللغة وأسلمهم ذوقا في

(1) عبد الرشيد الصادق محمودي، المرجع السابق، ص 52 .

(2) عبد الرشيد الصادق محمودي، المرجع السابق، ص 56

النقد وأصدقهم رأيا في الأدب وأكثرهم رواية للشعر ولاسيما شعر الجاهلية وصدر الإسلام. .. حب الاستاذ ودرسه قد أثر في نفسي تأثيرا شديدا فصاغاها على مثاله وكون لها في الأدب والنقد ذوقا على مثال نقده » [1]. وقف طه حسين باطمئنان فكري أمام من طبع فيه من مذهب شيخه وأمام ما وجده في الجامعة المصرية آنذاك على الرغم من جدته وحداثته به، فتبلورت لديه الفكرة الرافضة للأحادية، والداعية للشمولية والتنوع بشيء من صلابة المنهج المؤطر الذي يعمل العقل ولا يؤمن بالمسلمات التي تناقضه وهو في ذلك يقول: « أنشئ قسم الآداب في الجامعة ودعي إليها جلة الأساتذة من المستشرقين في إيطاليا وفرنسا وألمانيا، وانتسبت لهذا القسم وأخذت اسمع فيه الدروس، فإذا ألوان من الدروس لم أعرفها من قبل، وإذا فنون من النقد لم يكن لي بها عهد، وإذا دارس الأدب لنفسه ينبغي أن يدرس جيده ورديئه وأن يتقن غثه وسمينه على السواء في غير تفاوت ولا تفريق. .. وإذا اللغة العربية وحدها لا تكفي لمن أراد ن يكون أديبا ومؤرخا للآداب حقا، إذ لا بد من دراسة الآداب الحديثة في أوروبا ودرس مناهج البحث عند الفرنج، بله ما كتب الأساتذة الأوروبيون في لغاتهم المختلفة عما للعرب من آداب وفلسفة ومن حضارة ودين، كل هذه عقبات ظهرت لي حين سمعت دروس الأساتذة المستشرقين في الجامعة، ولست أزعم أني وفقت إلى تذليلها ورياضتها كافة، وإنما أقول إنها قد غيرت رأيي في الأدب ومذهبي في النقد التغيير كله فلم يبقى من هذه الآثار الحسان التي تركها الأستاذ المرصفي في تلك النفس الناشئة إلا دقة النقد اللفظي والحرص على إيثار الكلام إذا امتاز بمتانة اللفظ ورصانة الأسلوب » [2]. ولم يكن من المنطقي – والعقل هو ما يحتكم إليه فكر هذا الناقد – أن يصر طه حسين على القطيعة المعرفية وحتى الروحية بعد انتقاله إلى الجامعة، ولو حدث ذلك لانتقضت المصالحة والتركيب في مشروعه النقدي الذي ما انفك يتبلور يوما بعد آخر، وبقدر ما يزيد معارضوه يزيد اصراره على إعمال العقل أكثر فأكثر مدفوعا إليه بنظرية الشك الديكارتي التي صرح بها حين قال: « أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الفلسفي الذي استحدثه ديكارت

(1) طه حسين: المرجع البسابق، ص 05

(2) طه حسين: المرجع السابق، ص 07-08

للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر الحديث والناس جميعا يعلمون أن القاعدة الأساسية لهذا المنهج هي أن يتجرد الباحث من كل شيء كان يعلمه من قبل وأن يستقبل موضوع بحثه خالي الذهن مما قيل فيه خلوا تاما والناس جميعا يعلمون أن هذا المنهج الذي سخط عليه أنصار القديم في الدين والفلسفة يوم ظهر قد كان أخصب المناهج وأقواها وأحسنها أثرا، وأنه قد جدد العلم والفلسفة تجديدا وأنه قد غير مذاهب الأدباء في أدبهم والفنانين في فنونهم وأنهم هو الطابع الذي يمتاز به هذا العصر » [1]، ولا يختلف اثنان –على الرغم مما قيل عن هذا المنهج – أن العقل لو استكان إلى نتائج البحث الأولى لظل في عصرها لا يتجاوزها أبدا، ولكن مبدأ الشك يجعله ثوريا لا يهدأ وهي محمدة على غبار عليها، لكن ما ينبغي الإشارة إليه هو أن مصدر هذا الشك إنما يرجع إلى واحد من أبرز العرب القدامى، إذ« لعل محمد بن سلام الجمحي يشكل المدرسة الأولى التي تلقى عمها طه حسين الشك وأخبار الانتحال الشعري، فقد ردد الأخير عن الأول كلما ذهب إليه من آراء إنكارية ومن آراء تثير الشك في الوجود الحقيقي لكثير من الشعراء » [2]. ومهما يكن من أمر المعلم الأول لهذه النظرية فإنها الركيزة الأساسية في الفكر النقدي لطه حسين، والذي سوف يصقل أكثر بعد رحيله إلى فرنسا، هذا السفر الذي كاد يؤجل بعد إلغاء اسمه من قائمة البعثة العلمية بسبب روحه النقدية المتمردة.

لقد تغير الكثير في الفكر النقدي لطه حسين بعد احتكاكه بأساتذته المستشرقين، حتى إنه يقول: «كره المنهج القديم إلي أب العلاء وأزال المنهج الجديد من نفسي هذا الكره » [3]، هي في الحقيقة مناهج عدة وليست منهجا واحدا استفاد منها أيما فائدة، ومن العدل أن نعترف بذلك. « ولم يكن لأي من المستشرقين الذين علموا طه حسين في هذه الفترة تأثير يعدل تأثير نالينو على تطويره. .. فبفضل نالينو خاصة تعلم طه وعدد من الشباب الدارسين المصريين المناهج الحديثة للبحث التاريخي كما تطبق في دراسة الأدب العربي. .. إن دروس نالينو بما أنها جاءت تكملة لدروس

[1] طه حسين، في الأدب الجاهلي،، ص 65-66.

[2] عبد العزيز المقالح ،المرجع السابق، ص 49 .

[3] طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء،، ص 10 .

المرصفي كان لها بلا ريب دور حازم في تجديد المصير الأدبي للشاب طه، فالتاريخ الذي ملك عليه لبه منذ ذلك الحين وإلى الأبد كان هو تاريخ الأدب مفهوما بوصفه جمعا بين تحليل النصوص على طريقة المرصفي وبين المنهج التاريخي النقدي وفقا لنالينو » [1]، ليتحقق أول لقاء في فكر طه حسين بين الأنا والآخر، بين الشرق والغرب، وقد أخذ هذا الفكر بعد هذا اللقاء يبحث في تاريخ الأدب طالبا لنفسه شرعية بعيدة عن المسلمات الساذجة والخرافات، « لكي يعتنق نمطا حديثا من التجديد يكوم بصفة رئيسية على إدخال الدراسة العلمية لتاريخ الأدب، وبصفة عامة المنهج الحديث في البحث التاريخي، ولما كنا لا نستطيع في الوضع الراهن أن نضطلع بدراسة شاملة لكتابات طه حسين المبكرة فليس من الممكن أن نحدد على وجه الدقة متى شرع طه في تنفيذ برنامجه التجديدي، ولكن يجوز على ضوء الكتابات التي اخترناها للدراسة أن نفترض طلبا لليسر أن التحول إلى التجديد وقع في سنة 1911 » [2]، خاصة لما أخذت المسائل النفسية شيئا من الاهتمام، حيث تكشف نفسية المؤلف عن نفسية الأمة التي هي العلة الأولى التي ينبغي الاعتماد علها في التفسيرات، وتفسير الحوادث للتاريخية إنما يربط بالمؤلف وعمله باعتباره مؤشرا على خصائص أو أنساق معرفية معينة يتبناها المجتمع الذي ينتمي إليه هذا المؤلف، إذ سرعان ما« تجاوز طه الموضوعية المتفتحة أو الفضفاضة لدي نالينو إلى ما يمكن وصفه بالموضوعية على شكل نسق محكم أو مغلق أو لنقل الموضوعية النسقية، وهو تصور علموي صريح لتاريخ الأدب كنسق حتمي يتمحور حول عقل جمعي خاص بالأمة الإسلامية » [3]، وقد اعتبر العميد ذلك طريقة الطريفة في البحث تحت مسلمة الجبر أو الحتمية التاريخية إذ يقول: « فالمؤرخ الذي لا يؤمن بالمذاهب الحديثة ولا يصطنع في البحث طرائقه الطريفة ولا يرضى أن يعترف بما بين أجزاء العالم من الإتصال المحتوم. .. ولا يميل إليه، ملزم مع ذلك أن يبحث عن حياة الأمة الإسلامية إذا بحث ن حياة أبي العلاء فإنه إن لم يفعل ذلك استحال عليه أن يفهم الرجل أو

(1) عبد الرشيد الصادق محمودي: المرجع السابق، ص 77 -78 .

(2) عبد الرشيد الصادق محمودي :المرجع السابق، ص 98.

(3) عبد الرشيد الصادق محمودي: المرجع السابق، ص 149.

يهتدي من أمره إلى شيء » [1]، وبهذا يتبين ظاهرا أن حالة التوثب الدائم المدفوع بالشكل عند طه حسين جعلته يجمع بين أنساق معرفية إن لم نقل نقدية عديدة هي كلها مجتمعة تعزى إلى الجبر التاريخي، وتاريخ الآداب حتمية مرتبطة بالنفس الجماعية، فاقترب طه حسين بهذا إلى وضعية تين التي تجعل تاريخ الأدب علما تكون الموضوعية فيه صارمة ليتخطى العميد أستاذه المستشرق الإيطالي نالينو إلى آراء هيبوليت تين الفرنسي، فتبدأ مرحلة جديدة في فكره النقدي تتبلور فيها المصالحة والتركيب المنهجي أكثر.

4.طه حسين نحو اللانسونية:

إذا كان طه الطفل قد خرج من الأزهر مقتنعا أن طرائق شيوخه عقيمة، فإنه قد خرج من الجامعة بما هو أعمق من ذلك وأخطر، حيث تجاوز الأمر نقد الطرائق إلى نقد المضامين، فبعد اطلاعه على المناهج الحديثة مال فكره إلى منهج تين الوضعي الصارم متجاوزا أفكار نالينو، وجدير بالذكر هنا أن هذا التجاوز المنهجي الذي كان يقوم به بين الحين والآخر هو دليل على نضج وعيه النقدي الذي ينفي عنه التبعية والانبهار بالغرب، ولولا هذا لظل متمسكا بالمناهج التي نالت إعجابه على يد المستشرقين في الجامعة المصرية، وأما أنه أعجب بها ثم انتقدها ثم تجاوزها إلى غيرها فهذا دليل على فعاليته وسعيه ليكون فكرا فعالا في مسار التطور المنهجي، الذي سيعرف المزيد من التغيرات بعد سفره إلى فرنسا، حيث« كان يعتقد اعتقادا دجماطيقيا على غرار تين أن شروط التاريخ العلمي تلبي إذا استند إلى تصور كلي وموضوعي تماما للتاريخ، كما أن الوضعية الفرنسية في ذلك الوقت كانت قد خرجت عن قالب "كونت" وقالب "تين "على السواء وكانت في واقع الأمر قد تجاوزت أزهى أيامها، فقد أصابها التفكك في نفس اللحظة التي ولدت فيها عدة علوم والوضعية التي وجدها طه حسين في السنوات 1915-1919 لم تعد مذهبا متجانسا إن صح أنها كانت كذلك يوما ما » [2].

[1] طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء ،، ص 377 .

[2] عبد الرشيد الصادق محمودي، المرجع السابق، ص 220.

لم يكن طه ليرضى أن يقف في مفترق الطرق هذا طويلا، فقد كانت هذه واحدة من تلك الأزمات التي لطالما تعرض لها، ولن يستعصي على الرجل إيجاد حل منهجي، بعدما زاد تأكده أن ما يصل إلى النقاد العرب في البلاد العربية من مناهج حديثة هي في الحقيقة بالية في بلاد الغرب وقد تجاوزها العقل الغربي إما بنقضها نهائيا أو بتعديلها، ولم يكن عقل العميد مختلفا عن العقل الغربي ففي« مواجهة الأزمة المنهجية الوضعية أدرك طه حسين أن لانسون هو الأستاذ الذي ينبغي أن يتبع، فقد كان الرجل من أهل المصالحة والتوفيق في تاريخ الأدب، والواقع أن الدعوة إلى التركيب كانت شائعة في جو الفترة، ولكن لانسون كان يتميز بأنه يعمل في الحقل الذي يحظى باهتمام طه حسين » [1]

إن النقد المرصفي بدقته وعذوبته التقليديتين والمنهجية التاريخية لنالينو وكل تلك المذاهب النقدية الحديثة التي تعلمها العميد وآمن بها تحتاج اليوم إلى إعادة نظر فلا يستمر معه في مشروعه النقدي إلا الأصلح والأجدى إذ يقول: « والحق أن الناقد لا يقنع بما كان يقنع به سانت بوف أو تين أو جول لوماتر أو غيرهم من النقاد وإنما يود لو استطاع أن يوفق إلى هذا كله ويستخلص منه غرضا شاملا يطلبه ويسمو إليه حين ينقد فيفهم شخصية الشاعر أو الكاتب وعصره وفنه »[2]. لقد كان الحل المشروع في الجمع بين مختلف وهات النظر والمناهج لأن الواحد منها لا يتقدم بالبحث التقدم المرجو، وقد تهيأت لهذه القناعة عند طه حسين الأسباب ليتمسك بها ويسعى إلى تجسيدها وكأن وعيه النقدي يواكب باحترافية المنجز النقدي الغربي، « ففي العشرينات لابد أن لانسون بدا لطه داعية الحداثة بوصفه أكثر مؤرخي الأدب حداثة نظرا لنهجه التوفيقي، فلما كان هذا المنهج يستوعب كل ما قدمه الفكر النقدي الحديث من مساهمات تقريبا ويفتح الباب واسعا لدخول الهواء النقي والنور من كل الاتجاهات فلابد أنه أنسب المناهج لدراسة الأدب العربي وإحيائه » [3].

---

[1] عبد الرشيد الصادق محمودي: المرجع السابق، ص 225 .

[2] طه حسين، حديث الأربعاء، مؤسسة هنداوي للنشر والتوزيع، مصر، دط، 2012، ص 377 .

[3] عبد الرشيد الصادق محمودي، المرجع السابق، ص 229.

لقد صادف هذا المنهج اللانسوني قبولا في فكر طه حسين الذي كان ومنذ نشأته مستعدا لتقبل التنوع والاختلاف غير متحرج من الاستعانة بثقافة الآخر كالما أن فيها ضالته، ولم يتهيب أن يغرف من علومه وفلسفته لخدمة البحث، وقد ظهر ذلك في معظم كتاباته المبكرة والمتأخرة، ولعل كتابي "تجديد ذكرى أبي العلاء" وفي " الأدب الجاهلي " يعكسان هذا الوعي النقدي عند العميد والذي سيركن أخيرا إلى منهج لانسون، الذي يعد أنضج ما صادف منذ أيام الأزهر إلى أيام السربون، إذ« يبسط لانسون منهجا نقديا يجمع بين ثلاثة نهج رئيسية يرى أنها ينبغي أن تنتج معرفة شاملة متوازنة سليمة بالأعمال الأدبية: أولا أن ندرس النصوص الأدبية بوصفها وثائق مع استخدام الإجراءات الدقيقة والإيجابية للتاريخ العلمي كما قررها لانجلوا وسينوبوس وهو ما يقتضي دراسة البيبليوغرافيا والتسلسل الزمني وسير المؤلفين ونقد النصوص مع الاستعانة – كلما اقتضى الأمر – بتخصصات أخرى مثل العلوم المساعدة، ثانيا أن يسعى إلى تفسير الأعمال الأدبية عن طريق ربطها بالأوضاع التي تسببها. .. ولانسون يعني هنا التركيبات النظرية لدى تين ولابرونتير، أي نظرية الجنس والوسط واللحظة لدى الأول، ونظرية تطور الأنواع الأدبية لدى الثاني، ثم يستدرك لانسون فيرى أنه بعد استغراق كل هذه الوسائل الرامية إلى تعليل الأعمال الأدبية تبقى فضلة لا يمكن لأي من هذه التفسيرات أن يصل إليها ولا يمكن لأي من تلك العلل أن تفسرها، وتلك الفضلة التي تند عن التفسير هي قوام أصالة العمل الممتاز والطابع الفريد لمؤلفه. .. هناك إذن حاجة إلى نهج ثالث يقتضي استخدام الملكات الذاتية » [1]، والمقصود من ذلك أن تاريخ الأدب رغم كل المناهج الوضعية لا يمكن أن يكون موضوعيا كالعلوم الطبيعية والكيمياء. .. لأن خصوصية مادته تفرض هذا الانفلات، ولم يغفل طه حسين هذا الأمر إذ يقول: « مهما يقل ف البيئة والزمان والجنس ومهما يقل في تطور الفنون الأدبية فسنظل أمام عقدة لم تحل بعد ولن يوفق هو لحلها وهي نفسية المنتج في الأدب وهي الصلة بينها وبين آثارها الأدبية » [2]، والواضح عند كلهما، لانسون وطه أنهما لا يزالان

[1] عبد الرشيد الصادق محمودي ،المرجع السابق، ص 226.

[2] طه حسين، في الأدب الجاهلي،، ص 47 .

يطلبان المزيد من المناهج التي تغذي تلك المصالحة التوفيقية، فلانسون« إذ يعيد فتح أبواب البحث في تأثير العبقرية الفردية وصبغتها التمثيلية يضيف عنصرا آخر إلى منهجه التركيبي وأعني مساهمة من جانب دوركايم من شأنها أن تعرض فكره إلى مزيد من التوتر النقيضي بين الفرد والمجتمع » [1]، وإن كانت صيغة النسق المعرفي لنفسية الأمة والتي تتحكم جبرا في نفسية المؤلف قد حلت التوتر النقيضي في منهج طه حسين من دون تحرج ولا ارتباك بفضل« خاصية مميزة لتفكير طه حسين وهي خاصية نلمح ظهورها في كتاباته التي ألفها في الفترة المبكرة من حياته وفي الفترة الباريسية ولكنها صارت بعد ذلك سمة بارزة في مرحلة نضجه وأنا أعني بذلك ميله إلى البحث عن صيغ تركيبية أو مصالحات لحل نقائص ناتجة عن اعتناقه للوضعية » [2]، فمنذ أيام الأزهر كان يبحث عن مصالحات بين علوم الفقه والأدب ولكن سلطة الأزهر فرضت توجهاتها الدينية التقليدية ووجهت الأدب وغيره من العلوم لخدمة الجانب الديني، ثم لما كان بالجامعة سعى إلى خلق المصالحة بين الشرق والغرب بين الأنا والآخر، وبعد ان استقام له الأمر في فرنسا سعى لإتمام هذه المصالحة بين الموضوعي الذي فرضته العلمية التي يطلبها هو كناقد وبين الذاتية والانطباعية التي يطلبها النص الأدبي،« وقد ظل طه حسين بعد عودته إلى مصر بأربع سنوات محافظا على المصالحة اللانسونية وذلك بعدما دافع عن إتباع نهج شامل في النقد يجمع بين تين وسانت بوف وجول لوماتر وغيرهم إذا لزم الأمر، وقد اتبع نفس النهج الجامع في كتابه "في الأدب الجاهلي "1927، حيث دعا إلى الجمع بين نهجين في تاريخ الأدب: أحدها علمي يمثله سانت بوف وتين وبرونتير، والآخر أدبي فني يقوم على ممارسة الذوق » [3].

5.المرايا والتأسيس للوظيفة التوفيقية عند طه حسين:

لا يخفى على كل من قرأ مؤلفات طه حسين المبكرة والمتأخرة أنه يستعين بالمرآة مرارا في تمثيلاته للعلاقات التي يدافع عنها ليدفع بها إلى ساحة النظرية النقدية، وهو في الحقيقة ليس الوحيد الذي فعل ذلك، إنما كل التوجهات والرؤى وحتى النظريات الأدبية كالكلاسيكية والرومانسية والواقعية التي

(1) عبد الرشيد الصادق محمودي، المرجع السابق، ص 228 .

(2) عبد الرشيد الصادق محمودي :المرجع السابق، ص 223 .

(3) عبد الرشيد الصادق محمودي، المرجع السابق، ص 229.

ترى أن ثمة علاقة بين الأدب وما يقع خارجه تستعين بهذا التشبيه للتعبير عن العلاقات المتنوعة، ولكن لمرايا طه حسين خصوصية تناسب منطلقاته النقدية وتبرز وعيه النقدي. وقد قام الدكتور جابر عصفور في كتابه المرايا المتجاورة بإبراز خصوصية هذه المرايا التي هي مفتاح لفهم خصوصية الفكر النقدي عند طه حسين، وذلك من خلال تتبع الصيغ التكوينية التي عرفها فكر العميد وإقامة حوار تأصيلي معه لبلورته وإعادته إلى ساحة معركة النقد مع الحداثة، وغير خفي على المهتمين بهذا المجال أن جابر عصفور مهتم بفكر طه حسين ونقده ويبدو ذلك في كتابه في محبة الأدب الذي تضمن قسمه الأول " الحوارات جدلا حول الرديء والجميل في الأدب " مستعيرا من طه حسين طريقته الحوارية الطريفة والمعبأة مع شخصية افتراضية يخلق معها الجدل حول القضية فيعرض الرأي ونقيضه، تماما كما فعل طه حسين في كتابه حديث الأربعاء، هذا وقد تبنى جابر عصفور ومنذ بداياته النقدية انتهاء إلى كتاباته الفكرية التنويرية الحداثة وتصالح معها في غير حرج فجاءت كتاباته حيوية متحررة من قيود الموروث النقدي الذي أثقل كاهل الخطاب النقدي العربي الراهن فلم يخالف بذلك طه حسين في المبادئ الفكرية العامة.

لقد تضمن كتاب المرايا المتجاورة دراسة نقدية تحاول الكشف عن الصيغ التي كونت فكر طه حسين متجاورة كانت أما متنافرة انطلاقا من كونه« الناقد الذي يؤرقه اتزان المنهج، وتشغله دقة المعارف التي تهدي خطى الناقد فيلوذ بالديكارتية في طرائق التثبت مثلما يلوذ بالمكتسبات المنهجية في إجراءات البحث التاريخي الحديث، ويتقبل بعض أفكار تين عن الدرس الأدبي بعد أن يمزجها بأفكار أستاذه بالجامعة المصرية كارلو نالينو، ويتقبل بعض أفكار سانت بوف بعد أن يعقلها بأفكار أستاذه في باريس جوستاف لانسون، ليسعى بهذه العقلانية إلى فهم الأعمال الأدبية بوصفها دوالا على مدلولات تقع خارجها في المجتمع أو العصر وفي شخصية الأديب أو عالمه التاريخي، ولكننا نعرف في المقابل طه حسين الناقد الانطباعي الذي ينفر من العقل ويكاد ينفي المنهج، إن لم ينفه

بالفعل غير مرة، ويلوذ بنقاد من أمثال أناتول فرانس وجول لوماتر ليمزج طرائقهم بنهج أستاذه في الأزهر سيد بن على المرصفي » [1].

ولا طريق – بعد أن بينا المؤثرات المعرفية وحتى النفسية التي ساهمت في بناء فكر طه حسين النقدي وبلورة وعيه – لا طريق إذا لنفي التكامل إذا في منهجه وإن لم يستعمل هو هذا المصطلح ولا مرة في كل أعماله، واكتفى بوصفه بالتوفيقي ووصفها غيره بالمصالحة إذا رضوا عنه، وبالتلفيق إذا سخطوا عليه، ولو تخلصوا من حميتهم وعصبيتهم للتراث فلربما أنصفوا العميد حق الإنصاف بل ولربما مضوا قدما لتتجاوز التوفيقية الحدود السياقية إلى النسقية، فنحن« نعرف – من منظور آخر – طه حسين الناقد المحدث الذي يلوذ بمفاهيم النقد الأوروبي، ويتوسل بأفكار نقاد الغرب فيرى الأدب تعبيرا عن شخصية صاحبه وخلاصة لعصره وتصويرا للمثل العليا للإنسانية، ولكننا نعرف في المقابل طه حسين الناقد القديم، ذلك الذي يلوذ بمفاهيم التراث ويتأثر خطى النقاد القدماء من أمثال ابن قتيبة والآمدي والجرجاني وغيرهم، فيرى الأدب صنعة يسبق التخطيط فيها التنفيذ ويستقل المعنى فيها عن لفظه مثلما يراه محاكاة تراعي دقة الوصف وأمانة النقل وطرافة التصوير وبراعة التشبيه » [2]، وفي هذه النظرة شمولية تستوعب اتجاهات لا نقدية فقط بل فكرية عديدة تمكن طه حسين من صهرها جميعا ليجد لنفسه منهجا يرتضيه. ومرجع تلك المصالحة التوفيقية هو المرآة فقد كتب الدكتور رشيد العيفة في مقالة له أن قضية المرآة هي قضية شائعة في مجموعة من الكتب النقدية عند طه حسين وهي كلمة أثيرة عنده خاصة في مؤلفاته النقدية في مرحلة البدايات، ولكنها في الحقيقة ظلت حاضرة حتى في كتاباته الناضجة، وهذا إن دل على شيء فهو يدل على مكانة المرآة في فكر العميد من حيث هي أساس التوفيقية، وقد استبعد جابر عصفور في دراسته لمرايا طه حسين الخوض في الدلالة النفسية للمرآة باعتبار العميد مكفوفا لأن ذلك لن يخدم الوظيفة النقدية لها.

---

[1] جابر عصفور، المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية للكتاب ،1983، ص 07 .

[2] جابر عصفور، المرجع السابق،، ص08

لقد بحث جابر عصفور في مرايا طه حسين من خلال مدخل حول المرآة ودلالاتها الفكرية المتغايرة في الفكر النقدي عموما ثم وقف على خصوصيتها في نقده مبينا وظيفتها التأسيسية، ثم خاض في مرايا الأدب عبر المجتمع والأديب والإنسانية ثم، مرايا الناقد من خلال العلاقة بين الأدب والنقد ثم الأدب النقدي ثم طبيعة الحديث النقدي.

اعتمد جابر عصفور في دراسة هذا التنوع والثراء على منظور التزامن الرأسي في تطور فكر طه حسين لأن اعتماده على منظور التعاقب سيضع البحث إزاء أبرز المحطات في رحلته النقدية وسيبدو الأمر وكأننا في كل مرحلة مع بناء نقدي مستقل أو ربما مع ناقد مختلف، لذا يساعدنا هذا المنظور« على الاقتراب من الوحدة المتميزة لهذا البناء أن نبدأ من الانتقاء الذي يقترن بالتوفيق، من حيث هما خاصيتان أساسيتان للمسعى التنويري لفكر طه حسين، إن الانتقاء عملية اختيار لا تتم بالمصادفة، بل تخضع مهما استرسلت أو أرسلت إلى أسس تحتية قارة توجه حركة الاختيار وتحدد مجاله ومعطياته مثلما تحدد المقبول والمرفوض. والتوفيق عملية تصالح بين العناصر المنتقاة لتجاور بينها على نحو ينفي التناقض الظاهري على الأقل، وبقد ما يدخل الانتقاء عناصر متباينة أو متنافرة أو متعارضة إلى الفكر النقدي يعمل التوفيق على إحداث لون من التجاوب بين هذه العناصر فتتحول عملية التوفيق إلى عملية صياغة للانتقاء الذي ينطوي في الانتقاء على عملية توفيق » [1]، وكأن الشمولية ضريبتها الانتقاء والانتقاء ضريبته التوفيق، وهذه العملية أو العمليات إنما تخضع فيما يرى جابر عصفور إلى مقولة " المرآة" التي تكتسب في سياقاتها المتكررة – وهي المفتاح لفكرة المصالحة التوفيقية في مشروع طه حسين النظري –

لقد تتبع جابر عصفور مواضع وسياقات توظيف المرآة للكشف عن دلالتها منطلقا من كون العمل الأدبي علة لمعلول سابق للوجود لأنه يصور وضعا فرديا أو جماعيا وجد قبله، ومنه فهو صورة تعكس أصلا سابقا عليها فتكون قيمته مرهونة بالمعلول أو الأصل وهذا الأمر يعني إدراكين أولهما بالأصل والآخر بالصورة، ويختلف إدراكنا للصورة بحسب ما يضفي عليها مبدعها من قيم فنية

[1] جابر عصفور، المرجع السابق، ص 13 .

ومعرفية من حيث هو فرد في المجتمع، ومدرك الصورة (المتلقي) فرد منه أيضا والصورة مرتبطة به كذلك، وهي عملية تطلق عليها مسميات كثيرة كالانعكاس والتصوير والتمثيل، « ولا تتحقق هذه الأبعاد الدلالية في تشبيه يتصل بالأدب مثلما تتحقق في تشبيه الأدب بالمرآة. .. وإذا كانت صورة المرآة تقودنا دائما إلى موضوعها المغاير لها بمعنى أو بآخر فإن الأدب يقودنا إلى أصله المغاير له، فهو صورة أو صور لعالم يوازيه مثلما توازي صورة المرآة موضوعها » [1]، وتتفق نظريات الأدب على هذا التشبيه إلى حد بعيد، ولكن لطه حسين طرح أعمق وقصد أكثر خدمة لمنهجه، إذ يضيف جابر عصفور أن شرط طه حسين في هذا التشبيه حتى يكون ذا قيمة ألا تقطع صلته بالناس، فيرون فيه حياتهم بشكل ما، ولكل أديب قيمه المعرفية والفنية للوصول إلى هذا الهدف والذي هو قيمة إيجابية في فكر طه حسين، « ويتصل بهذا البعد من القيمة ما ينطوي على تشبيه المرآة من تحديد لطبيعة العلاقة بين المبدع والمتلقي ولكن التشبيه يتحول في هذا المجال لدلالي وبدل أن يكون أدب الأديب مرآة لنفسه ولمن حوله، تتوجه استجابة المتلقي إلى أدب الأديب فتصبح بمثابة انعكاس لهذا الأدب، وعندئذ تصبح شخصية المتلقي مرآة تنعكس عليها الأعمال الأدبية وتصبح استجابة هذا المتلقي إلى عمل من الأعمال الأدبية بمثابة صورة من الصور المنعكسة على هذه المرآة المقابلة لمرآة الأديب، وبقدر ما يغدو النقد الأدبي في هذا المجال الدلالي قرين المرآة تغدو استجابة المتلقي نفسها قرينة الصورة التي تنعكس على هذى المرآة » [2]، ويستشهد جابر عصفور بالعبارات التي تؤكد فكرته هذه، وهي عبارات كثيرة اختار منها قول طه حسين:

" الناقد مرآة صافية. .. تعكس صورة الأديب نفسه كما تعكس صورة الناقد "

"خلصنا بقلوبنا ونفوسنا نقية صافية مصقولة كأنها المرآة تعرضها للممثلين لينعكس فيها ما يبدعون من مظاهر الجمال الفني والتمثيل والغناء ".

---

[1] جابر عصفور: المرجع السابق، ص 21.

[2] جابر عصفور، المرجع السابق، ص 24 .

لقد رصد جابر عصفور توظيف المرآة لا في كتابات طه حسين النقدية فحسب بل في أعماله كلها سواء الانشائية منها أو الوصفية على حد تعبيره فرآها سمة فيها كلها تحمل دلالات معرفية ونفسية في علاقات متنوعة.

من النافلة الإشارة إلى المقصود بتشبيه الأدب بالمرآة في الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية من خلال وظائف التمثيل والتصوير والانعكاس، لكن من المهم الإشارة إلى أن هذا التشبيه« يسمح بلون من التصور الواحدي يرد الأدب إلى أصل محدد ثابت مهما تعدد هذا الأصل كما أن التشبيه يمكن أن يسمح بتصور مخالف يقوم على انتقائية توفيقية ترد الأدب إلى أصول متعددة في وقت واحد أي أننا إزاء مستويين متعارضين في استخدام تشبيه المرآة وأعني بذلك أن التشبيه يستخدم في المستوى الأول استخداما يربط بتصور مركزي واحد، يرد الأدب إلى العالم الخارجي (المثل، الطبيعة ،الحياة، العصر) أو العالم الداخلي (النفس، الروح، الشخصية، الوجدان، العواطف، اللاوعي) أو العلاقات الاجتماعية (وضع طبقي، مشكل، وعي، موقف، رؤية). .. ويستخدم التشبيه في المستوى الثاني على نحو مغاير، فيؤسس انتقائية لا تحصر نفسها في إطار تصور واحد من التصورات السابقة بل نجمع عناصر من هذا التصور أو ذاك لنقيم لونا من التوفيق له وظائفه المحددة وخصائصه القابلة للتميز وفي هذا المستوى يجمع التشبيه أكثر من عنصر ويوفق بين أكثر من تصور، فيساهم في تأسيس جماع من الدلالات يفقد معها الدلالة المركزية للتصورات السابقة. ... وفي هذا التصور التوفيقي يقع الفكر النقدي عند طه وتتجلى الوظيفة الدالة للمرآة فيه »[1].

ويرتب الباحث مرايا طه حسين بهذا الترتيب (المجتمع، الأديب، الإنسانية) حيث يكون العمل الأدبي مرآة للمجتمع من خلال الجانب الاجتماعي الذي يتصل بالمجتمع الذي يعيش فيه الأديب، ويكون الأدب مرآة لصاحبه من خلال الجانب الفردي الذي يتصل بالأديب المبدع، أما الجانب الإنساني الذي يتجاوز المجتمع والأديب فيكون فيه الأدب مرآة للإنسانية.

[1] جابر عصفور، المرجع السابق، ص 45-46 .

ويؤكد جابر عصفور أن هذه المرايا رغم تباينها إلا أنها متصلة بجذر مشترك واحد ينطوي على قيمة ما يضيفه الأديب في أدبه. « إن العمل الأدبي فيما يفهمه طه حسين ينطوي على ثلاثة جوانب تماثلها مرايا ثلاثة وبقد ما تتماثل جوانب العمل مع مراياه تتشكل ثلاث استجابات نقدية يصوغ تجاورها الكيفية التي يتعامل بها طه حسين مع الأعمال الأدبية » [1]

تبدو واضحة – بعد هذا ملامح المصالحة التوفيقية عند طه حسين – والتي لم تكن مبنية على أساس الجدل حضور طرف منه يلغي آليا حضور نقيضه، وهنا مكمن عبقرية الرجل التي اعترف بها الكتيب بالقدر نفسه الذي عابه عليه الكثير خاصة في كتابه " في الأدب الجاهلي"، وعلى الرغم من كون منهجه يجمع بين المناهج السياقية إلا أنه كرس فكرة المثاقفة وتلاقي التراث بالآخر من جهة والتوفيق بين المناهج المختلفة عند الآخر من جهة ثاني ة« ومهما قيل عن منهج طه حسين في هذا الكتاب أو غيره من الكتب النقدية التاريخية وهو المنهج الذي يدين له الكثير من النقاد والدارسين في الوطن العربي، فيهم خصومه، هذا المنهج الذي وضع أساسه الأزهر مزيج من أساليب البحث العربية ومناهج البحث الأوروبي الحديث وقد كان طه مهتما بهذا المنهج المزيج مباهيا به وداعيا إليه » [2]، وحتى لما وضعته قناعاته أمام وضعية صارمة تريد أن تجعل من النقد علما دقيقا وجد لفكره منفذا ليرفع عنه كل الحرج، فجعل القراءة النقدية ذات منحيين: منحى علمي محكوم بوضعية العلم، ومنحى فني تحكمه الانطباعية، ولعله أهم المنحيين وأقربه صلة بطبيعة الأدب، وهو يقول« إذن فأنت تنقد الشاعر لتفهم شخصيته أولا ثم جماعته أو عصره أو بيئته أو هذا كله ثانيا، وهناك شيء ثالث تقصد إليه حين تقرأ الشعر وتحاول نقده وهو اللذة، اللذة الفنية. .. ولا تقل إن في هذا شيئا من التحرج أ أن فيه تضييقا ومحاولة من هذه المحاولات التي أرادت غير مرة ان تجعل النقد علما ذا قواعد وأصول، فلم تفلح ولم توفق أإلى شيء كثير، لا تقل هذا فإني لا أتحرج ولا أضيق ولا أحاول أن أضع للنقد

(1) جابر عصفور ،المرجع السابق، ص 48.

(2) عبد العزيز المقالح، المرجع السابق، ص60.

قواعد وأصولا معينة وإنما أحاول أن أفهم معك معنى النقد وما يرمي إليه الناقد ومهما تختلف مذاهب النقاد المحدثين ومسالكهم فهم يقصدون إلى هذا كله أو بعضه » [1].

إن تقدم الوعي الفكري والنقدي لطه حسين يظهر في رحلة البحث الطويلة عن منهج يكشف الحقيقة المرآوية للأدب والنقد بمختلف علاقاتهما الخارجية والداخلية، وهو وجه للتكاملية لا يمكن إضماره أو إنكاره على الرغم من النقد الذي وجه إليه بناء حينا وغير بناء في أحيان أخرى.

– محمد مندور :البحث عن المنهج بين التراث والمعاصرة:

بعدما أخرج طه حسين العفريت من القمقم وفتح بشكل صريح قضية الانفتاح على الغرب وقراءة التراث العربي قراءة حديثة تجمع بين المنهج التاريخي والتأثري وحتى النفسي، يطالعنا تلميذه محمد مندور الذي لم يكن أقل جرأة من معلمه ولا أكثر أمانة ووفاء لمنهج نقدي بعينه فقد« كان الناقد البارز محمد مندور من أكثر النقاد العرب اهتمام بالبحث عن منهجي نقدي قائم على التراث والمعاصرة وجسد بذلك استمرارا حيا للتقاليد التي أرساها طه حسين في محاكاة الأوهام في ثقافتنا ونزع النقاب عن الأنظمة اللاعقلية الموروثة وإيقاظ الرغبة في قيام قانون يصبح المفكر فيه هو حقيقية دون تنازل أو تبرير » [2]، بل إن محمد مندور نفسه يعترف لمعلمه بالفضل الكبير في توجيه حياته نحو الأدب والنقد قبل توجيه فكره النقدي، فقد« درس محمد مندور في كليتي الحقوق والآداب بتوجيه من طه حسين ثم سافر في بعثة إلى فرنسا في الثلاثينات وظل يدرس هناك مدة تسع سنوات حصل فيها على ليسانس في الآداب وديبلوم في علم الاقتصاد السياسي، وديبلوم في علم الأصوات كذالك درس التراث اليوناني والحضارة اليونانية وعاد إلى القاهرة ليقدم رسالته الرائدة في الدكتوراه عن (لنقد المنهجي عند العرب)» [3]. ليبدو واضحا أن فكره ومنذ بدايات تكونه كان فكرا مبنيا على التعددية والتنوع والشمولية، إذ لم يكتف الناقد بنسق معرفي واحد ومحدد وهو ما أتاح له الانفتاح على الآخر ووعيه أناه العربية بكل أنساقها الثقافية في مقابل الآخر، وبذلك يتحدد شيء من فكر معلمه فيه،

(1) طه حسين، حديث الأربعاء،، ص 377 .

(2) عبد الرحمن أبو عوف، فصول في النقد والأدب،، ص 37 .

(3) عبد الرحمن أبو عوف :المرجع السابق، ص 37.

على الرغم من الاختلاف في منهج كل منهما اختلافا يعكس التفرد والتميز في الإبداع، « فلا شك أن الدكتور طه حسين هو أول من صاغ التحول الحقيقي في نظرة مندور للأدب والنقد عندما لفته إلى أهمية المناهج الغربية في دراسة الأدب وتذوقه وبخاصة المنهج الفرنسي ولعله قد سمع عن سانت بيف Ste beuve وتين Taine وبرونتيير Brunetiére أول مرة في محاضرات طه حسين » [1]، ثم إنه بعد ذلك حذا حذوه في عدم التحرج من الأخذ عن العرب ويعتبر أنه« لمن قصر النظر أو الجهل أن نرى مضاضة في أن نأخذ عن كبار مفكري الإنسانية وأدبائها دروسا نشد بها قدرتنا حتى نستطيع النهوض على أقدامنا والسير مع هؤلاء الرجال جنبا إلى جنب. .. وأساس الأخذ من الغير والإثراء به هو الفهم، الفهم العميق، وكل فهم صحيح تملك للمفهوم. .. فما نريده هو أن نملك كل مل تصل إليه عقولنا» [2]. وفي مقارنة بين منهج مندور ومنهج طه حسين يتفق معظم الدارسين لمنهج محمد مندور النقدي على تسميته بالمنهج الذوقي الانطباعي برغم أنه قد يجنح أحيانا إلى الجانب الدراسي التحليلي أو التقييم الإيديولوجي الاجتماعي وهو في هذا يختلف عن طه حسين الذي يغلب على منهجه الطابع التحليلي العقلاني، ولعل هذا يعود إلى موقف كل منهما من العلم بشكل خاص، لقد كان فكر طه حسين يرتكز على مفاهيم الحتمية التاريخية الطبيعية وعلى العقلانية الديكارتية من الناحية الإجرائية، ويجنح نحو علمنة الدراسات الأدبية عموما أما محمد مندور فكان يقف موقفا مواضعاتيا من العلم متأثرا بذلك بفلسفة (دبوان كارييه) خصوصا بكتابه قيمة العلم وكان يرى أن العلم لا يقوم على أساس موضوعي، وإنما على مواصفات نسبية، ولهذا فلا سبيل إلى معرفة الحقيقة علما » [3]، وهذا الرأي يحدد بدقة الوعي النقدي عند مندور، فهذه النسبية ستظهر من خلال انزياحه من منهج لآخر، إذ« تنهي كافة المراجع إلى أنه قد تطور في حياته النقدية من نظرية إلى أخرى، من انطباعية لانسونية تباشر النص بالذوق وتعبرها بالرجوع إلى مفهومين " إنسان " في

(1) فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور ،الدار العربية للكتاب، مصر، 1988، ص 26 .

(2) محمد مندور، في الميزان الجديد ،مؤسات ع بن عبد الله، تونس ط1، 1988، ص 19. 20

(3) عبد الرحمن أبو عوف، المرجع السابق ،ص 38 .

المضمون، و"الجمال" في الشكل والأسلوب، إلى مذهب إيديولوجي يقدر قيمة النصوص بنسبة موافقتها لمثل التقدم الاجتماعي » [1]

– البحث عن منهج نقدي :

يرصد عبد الرحمن أبو عوف في كتابه فصول في النقد والأدب ثلاث مراحل في رحلة مندور للبحث عن منهج نقدي تغيرت فيها ملامح الفكر النقدي لديه تغيرا مبررا من طرف الناقد نفسه:

أولا– مرحلة المنهج التاريخي الأسلوبي: وقد سار فيها بضع خطوات على منهج أستاذه طه حسين، حيث تأثر هو الآخر بآراء لانسون في تتبع التسلسل التاريخي للنصوص، حيث يؤكد أن« المنهج التاريخي في النقد مفيد من حيث أن من يأخذ نفسه به لا يمكن أن يكتفي بدراسة المؤلف الأدبي الذي أمامه، بل لا بد من أن يحيط بكافة ما ألف الكاتب ليكون حكمه صحيحا شاملا، وهذا المنهج من الواجب على كل ناقد أن يرعاه مهما كانت نزعته في النقد: ذاتية أو موضوعية، لأنه من الأسس العامة لكل نقد صحيح، وليس هناك ما هو أمعن في الخطأ من أن نكتفي في الحكم على كاتب بقراءة أحده مؤلفاته فقط » [2]، لأن دراسة مقارنة تتم على مستوى أساليب هذه النصوص المختلفة هي ما يكلل المنهج التاريخي، وقد الجمع وبشكل واضح بين المنهجين التاريخي والأسلوبي في كتابه الذي هو في الأصل أطروحته للدكتوراه " النقد المنهجي عند العرب "، فالنقد عنده هو: « فن تمييز الأساليب على أن تؤخذ لفظة الأسلوب بمعناها الواسع الذي شاع في الثقافة العالمية منذ أن أوضح المفكر الفرنسي بيفون في القرن الثامن عشر ميلادي، كيف أن أسلوب الرجل هو الرجل نفسه، فلم يعد معنى الأسلوب قاصرا على أسلوب التعبير اللغوي بل يشمل أيضا أسلوب الرجل في الحياة » [3]، وتأكيد مندور على الدراسة الأسلوبية نابع من فهمه لطبيعة الأدب، إذ يرى« اللغة هي المادة الأولية للأدب وهي بمثابة الألوان للتصوير أو الرخام للنحت، بل لا شك أنها

(1) فاروق عمراني ،المرجع السابق، ص 09.

(2) محمد مندور: في النقد والأدب، نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، 1988،ص 18.

(3) محمد مندور: الأدب وفنونه، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط5، 2002، ص136

ألصق بموضوع الأدب من هذه المواد الأولية لموضوع فنونها، وذلك لأن الفكرة أو الإحساس لا يعتبران موجودين حتى يسكنا اللفظ. وكثيرا ما يكون الخلق الفني مستقرا في العبارة ذاتها » [1].

إن في هذا الموقف النقدي جمعا بين مبادئ لانسون ودوسوسير، حيث« تعلم من لانسون أهمية الكشف عن الخصائص المميزة لصياغة النص الأدبي وتعلم من فرديناند ديسوسير Ferdinant De Saussure أن اللغة ليست مجموعة من الألفاظ بل مجموعة من العلاقات والتقى كل من لانسون وسوسير في ذهن مندور فوجهاه إلى فهم الأدب فهما لغويا ومكناه من اكتشاف ثراء النقد القديم متمثلا في شخص عبد القاهر الجرجاني، وهكذا حاول أن يعيد قراءة هذا الناقد العربي الجليل ومكنه ذلك من بلورت نظريته النقدية » [2] ولكن مقولة أخرى للانسون مع هذه النظرة الفقهية (فقه اللغة) التي يتبناها مندور ستحول هذا الناقد إلى مرحلة جديدة تبدو ذات وشائج بالأولى.

ثانيا– مرحلة المنهج الذوقي التأثري: يتلخص الوعي النقدي لمندور في هذه المرحلة في كتابه " في الميزان الجديد" والذي نظر به للمنهج الذوقي التأثري حيث« ترفض كلا من الكلاسيكية والرومامسية وتتخذ طريقا وسطا يحاول من خلالها أن يجعل الذات والموضوع وحدة واحدة كذلك الوجدان والعقل فيما يسمى عنده أدوات الهمس والإيحاء والاقتصار في اختيار الكلمات وتجسيد المشاعر والصور والأخيلة » [3].

لقد كان منطقيا جدا أن يتوجه مندور من منهجه التاريخي اللغوي إلى منهج أقل مرونة خاصة لما كان لانسون نفسه قد نفى عن المنهج التاريخي إمكانية استيفاء الدراسة النقدية حقها، سبب وجود العواطف التي تثيرها فنيا طبيعة الأدب، «فإذا كان النص الأدبي يختلف عن الوثيقة التاريخية بما يثيره لدينا من استجابات فنية وعاطفية، فإنه يكون من الغرابة والتناقض أن ندل على هذا الفراق في تعريف الأدب ثم لا نحسب له حسابا في المنهج » [4]، إن تلك الاستجابات الفنية والعاطفية تعكس

(1) محمد مندور: في النقد والأدب، ص 19.

(2) فاروق عمراني، المرجع السابق، ص 118

(3) عبد الرحمن أبو عوف، المرجع السابق ،ص 38

(4) محمد مندور، في الميزان الجديد،، ص 179

إلى حد بعيد تأثرنا بالنص استهجانا أو استحسانا، وبذلك يكون المنهج التأثري تحصيلا للمنهج الأسلوبي اللغوي ولأنه« صاحب ظهور فنون الأدب المختلفة وبخاصة فنون الشعر ولكن هذا المنهج كما قلنا لم يختف قط بل ظل قائما حتى اليوم وكل ما طرأ عليه هم أنه قد أصبح يعتبر مرحلة ضرورية وأساسية وأولية في النقد، ولكنه ليس النقد كله ولا يمكن الاكتفاء به والوقوف عنده، بل يجب أن تتبعه مرحلة أخرى تفسر وتبرر التأثيرات التي نتلقاها عن العمل الأدبي بأصول ومبادئ موضوعية عامة حتى نستطيع أن نقنع الغير بسلامة تأثراتنا وصدقها وشرعيتها أي حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الخاص إلى معرفة موضوعية يستطيع الغير أن يقبلها أو يرفضها في ضوء الإدراك الفكري الذي هو أعدل الأشياء قسمة بين الأصحاء من البشر » [1]، ويؤكد مندور أن هذا المنهج التأثري قد اكتسب مشروعيته من طبيعة الأدب ذاته التي يستحيل ضبطها في معادلات علمية « والواقع أننا ما دمنا نبيح للأديب أن يصدر في أدبه عما يعتنقه من معتقدات، فإننا لا ندري لماذا لا نترك للناقد أيضا حريته في اعتناق ما يشاء من عقائد » [2]، لأنها نابعة عن خبرة وتمدرس جاءا بعد احتكاك طويل بالأدب، لذا كان« على الناقد الذي يتبنى المنهج اللغوي أن يعتمد على ما تبوح به الكلمة من خصائص جمالية ترتبط بالعمل الفني وإنما سبيلنا إلى فهم اللغة معاشرة النصوص الأدبية معاشرة طويلة والتمرس بها، إذ اللغة تعرف بالإحساس والذوق قبل أن تعرف بما يحفظ من القواعد » [3] تماما كما لا يمكن لحفظ المبادئ النظرية لمنهج نقدي ما أن تجعل من الرجل ناقدا متميزا، وبهذا يتبنى مندور الذوق كمنهج معرفي يساعد وبشكل كبير في دراسة النص الأدبي.

ويرفض محمد مندور في رحلة بحثه فن منهج نقدي لإخضاع النقد لمناهج العلوم لأن اليقينية العلمية مستحيلة فيه، لذلك كان الذوق هو المعيار الأكثر أهمية في نقده، « ولقد يقال أن النقد التأثري القائم على الذوق الفردي يفتح المجال أمام التحكم والأهواء والتضارب إلى الحد الذي قد يجعل من الأبيض اسودا أو يزعم أن القبيح جميل في نظره ولكن هذا لا يصح إلا إذا زعمنا أن النقد

(1) محمد مندور، الأدب وفنونه،، ص 128 .

(2) محمد مندور، المرجع السابق، ص 130-131.

(3) فاروق عمراني، المرجع السابق، ص 129 .

التأثري يقوم بالعملية النقدية كلها ويكتفي بذاته وأما عندما نقول إنه مرحلة أولى وضرورية في عملية النقد على أن تتبعها بعد ذلك مرحلة أخرى موضوعية يفسر ويبرر فيها الناقد انطباعاته بحجج موضوعية يستطيع الغير مناقشتها » [1]، فالحكم لا يصدر على القبيح أو الجميل ويقبل كنقد له إلا إن كان مشفوعا بما يجعله مقنعا للآخرين ومتى أصبح كذلك لم يعد ملك صاحبه الناقد، « فالذوق عنصر شخصي والمعرفة ملك شائع والملكية التي يستحيل بها الذوق معرفه هي ملكة التفكير، فبالفكر ندعم الذوق وننقله من خاص إلى عام » [2]. إن مندور بتأكيده على كون الذوق طريقا للمعرفة مصر على رفض العلمية بل إنه يؤكد أن ما نزعم أنه موضوعي هو في جوهره يخضع للذاتية وذلك لأن التجربة الشخصية تتحكم فيه حتى وهو موضوعي، « واعتماد النقد على التجربة الشخصية لم يمنع من ظهور مذهبين كبيرين على هذا الأساس: أحدهما النقد الذاتي أو التأثري critique subjective ou impressionniste والآخر النقد الشيئي أو الموضوعي critique objective. والنقد الذاتي هو القائل بأن الأدب مفارقات وأن التعميم فيه خطر، وأن جانبا كبيرا من الذوق لا يمكن تعليله ولابد من أن يظل في النهاية غير محول إلى معرفة تصح لدى الغير، وعلى العكس من ذلك النقد الموضوعي الذي يقول بأن الأصل في كل نقد هو تطبيق أصول مرعية وقواعد عقلية لا تترك مجالا لذوق شخصي أو تحكم فردي، وليس معنى النقد الموضوعي أن هذه القواعد تطبق آليا وإلا لجاز مثلا أن نقول إن فلانا يجيد لعبة الشطرنج لأنه يعرف قاعدة تحرك كل قطعة من قطعه، وإنما العبرة باستخدام القواعد وهنا تظهر المقدرة الشخصية، وهكذا يدخل العنصر الشخصي في النقد المسمى الموضوعي » [3]، فيصبح هو الآخر محتكما إليها مما يعني أن الزعم القائل بخلو الموضوعي من الذاتي هو وهم يشير إلى فشل مقولة التعميم التي لا نصلح في مجال النقد والأدب بسبب خصوصية هذا الأخير، ويؤكد محمد مندور على أهمية الذوق في موضع آخر من كتابه في الميزان الجديد إذ يقول «النقد هو فن دراسة النصوص الأدبية والتمييز بين الأساليب المختلفة وهو لا يمكن أن يكون إلا

(1) محمد مندور، الأدب وفنونه،، ص 129 .

(2) محمد مندور، في النقد والأدب،، ص 10 .

(3) محمد مندور: في النقد والأدب، ص 11

موضعيا فهو إزاء كل لفظ يضع الإشكال ويحله، النقد وضع مستمر للمشاكل والصعوبة هي في رؤية هذه المشاكل، وهي متى وضعت وضح حلها لساعته، والذي يضع المشاكل الأدبية ليس علم الجمال ولا علم النفس ولا أي علم في الوجود وإنما هو الذوق الأدبي، وهذا شيء ليس له مرجع يرجع إليه، وأسارع فأقول إن الذوق ليس معناه ذلك الشيء العام المبهم التحكمي وإنما هو ملكة إن يكن مردها ككل شيء في نفوسنا إلى أصالة الطبع إلا أنها تنمو وتصقل بالمران » [1]. إن الاقتراب من التجربة الشخصية إلغاء للأحادية وفتح مبين لفكرة التعدد والتنوع وقبول الأخر وهو ما سيثبت عند مندور أكثر في المرحلة الثالثة.

ثالثا– مرحلة التكامل (تكامل الجمالي والاجتماعي عند مندور): إن التحول الحاصل في فكر مندور والمتأثر بالظروف السياسية في فرنسا وفي مصر معا كان عاملا في تحول فمره النقدي أيضا، يقول لويس عوض في كتابه الأدب والثورة« كنت أثناء لقاءاتنا الكثيرة في باريس بين 1937 و1939 أتجادل كثيرا مع مندور في السياسة والنظم السياسية فلاحظت فيه اتجاهين واضحين: حماسة لبرودن Proudhon بصفة خاصة ولعامة مفكري البرجوازية في القرن التاسع عشر ممن ثاروا على الديموقراطية الليبيرالية، وجنحوا إلى لون من الاشتراكية المخففة التي تقوم على تدخل الدولة في إطار المحافظة على الملكية الخاصة، ثم حماسه لإصلاحية ليون بلون الذي أغضب اليمين المتطرف واليسار المتطرف في أوروبا أثناء الثلاثينات، وقد كان هذا طبيعيا قي شاب برجوازي مثقف عاصر في فترة تكوينه أزمة الديموقراطية البرجوازية في أوروبا أولا ثم في مصر ثانيا، ورأى حكم الطبقة المتوسطة القائم على حرية التجارة وحرية العمل وحرية الفكر تتصدع تصدعا تاريخيا بين تشنجات (كذا) الاشتراكية البروليتارية (الماركسية) وبين تشنجات الرأسمالية الاحتكارية (الفاشية والنازية) فالتمس إنقاذ الطبقة الوسط بالحلول الوسط » [2]، إن هذه الفقرة على طولها تلخص التطور الفكري عند مندور وهو تحول أثر على رؤاه الأدبية ثم النقدية، فمع« تطور الحركة الوطنية وظهور طبقات جديدة بدأت تلعب دورا

[1] محمد مندور، في الميزان الجديد، ص 178 – 179 .

[2] فاروق العمراني، المرجع السابق ،ص 33 .

بارزا في قلب جدل العملية الاجتماعية كالعمال والفلاحين، تجاوز مندور الرؤية الفردية والوسطية في الشعر المهموس وتحول إلى ما أسماه النقد الإيديولوجي وقد عارضه في عدة كتب (المذاهب الأدبية والفنية) و(قضايا جديدة في الأدب الحديث) وقد خاض معارك حافلة ضد أنصار الفن للفن ودعا إلى أدب واقعي من أجل الحياة يصور البسطاء والمطحونين أقرب إلى الموضوعية » [1]، إنه تحول يعكس رفضا مطلقا كل تطرف في العملية النقدية والمغالاة في الاعتداد بطرف على حساب الآخر، يتحكم في هذا التحول مفهومه للأذب من جهة ورأيه في وظيفته من جهة أخرى، فإذا كان المفهوم جماليا والوظيفة اجتماعية حيوية كان لزاما مراعاة الأمرين مهعا في العملية النقدية، يقول مندور« ثم أخذت أحس بأن نظرية الفن للحياة لا للفن قد أخذت تغري بعض الشبان بإهمال القيم الجمالية والأصول الفنية في سبيل الهدف الخير الذي يقصدونا إليه وبذلك لا يعود الأدب أدبا ولا فنا بل يصبح شيئا آخر قد يكون سياسة أو اجتماعا أو فلسفة ولكنه ليس أدبا ولا فنا كما قلت، فدفعني إحساسي الحاد بالمسؤولية إلى أن أحاول إعادة التوازن في نقدي بين المرحلة الجمالية الأولى والمرحلة الحيوية الوسطى وحاولت أن أبلور منهجي المتكامل في النقد في سلسلة من المقالات التي نشرتها في جريدة الشعب عن الإيديولوجي مؤكدا أن هذا النقد لا يمكن أن يهمل القيم الجمالية والأصول الفنية المرنة للأدب والفن ولكنه يضيف إليها في مصادر الأدب والفن وأهدافهما ووسائل علاجها » [2].

الحديث عن التكامل في الرؤى النقدية لمحمد مندور يظهر من خلال كتابيه "النقد المنهجي عند العرب " و" في الميزان الجديد " والذين يعكسان النقاء الجمالي بالتاريخي بالإنساني في النقد الأدبي، « على أننا نريد أن نضيف أمرا آخر. .. وهو إقدام مندور على ترجمة مقالي لانسون Lanson وميبه Meillet وضمها معا في كتاب واحد بعنوان " منهج البحث في الأدب واللغة " نشره عام 1946. ولكنه يعود فيما بعد فيجمع هذا الكتاب مع النقد المنهجي في طبعة واحدة ومجلد واحد، ووراء هذا الجمع أسباب موضوعية جوهرية، فأحدهما يبحث في التراث والآخر في تجارب الأوروبيين في مجال

(1) عبد الرحمن أبو عوف، المرجع السابق، ص 38-39 .

(2) محمد مندور، معارك أدبية، دار نهضة مصر للطبع والنشر ،دط، دت، ص 06 .

الأدب واللغة، فيكون مندور قد جمع بين القديم والجديد، ويكون بذلك قد استفاد من دراسة تراثنا العربي القديم، ثم استكمل تلك الفائدة وذلك النقص بآخر ما وصل إليه العلم الحديث في مجال الأذب والنقد في وقته » [1]. إن تقبل الآخر والاستفادة من تجاربه لإثراء العملية النقدية على نصوص من التراث له الدليل على التكامل الواعي الذي ينشده محمد مندور الذي كان فكرا نقديا لا يتحرج من الجمع بين التاريخي والأسلوبي الجمالي.

تمضي هذه التكاملية قدما بعد تحوله إلى المنهج الإديولوجي في امتعاض من النقد العربي القديم، الذي لم يعد« إلا تطبيقا لمبادئ وقواعد النحو والبلاغة والفصاحة والبيان والمعاني والبديع، وأما فلسفة الأدب والفن ومصادرهما وأهدافهما وعلاقتهما بالإنسان وبالحياة وبالطبيعة، فكل هذه أبحاث لم يعرفها النقد العربي القديم الذي تحجر كما تحجر كما قلنا في علوم اللغة » [2]، وعلى الرغم من اعتراف محمد مندور بأهمية النقد الأسلوبي اللغوي إلا أنه لا يجعل النقد كله قائما عليه، تماما كما يعترف بأنه قد دافع عن النقد التأثري في مرحلة ما من رحلته النقدية: « أصبح لدينا شبه نقدي فني ومناهج للنقد بل ودارت بعض المعارك حول مناهجه المختلفة وإنني لأذكر أنني كنت طرفا في بعض هذه المعارك يوم كنت أدافع في حرارة وإيمان عن دور الذوق في كل عمل نقدي وبخاصة في نقد الشعر، باعتبار أن أي تحليل أو أي مقاييس ومخابر لا يمكن أن تغني عن التذوق الذاتي الذي لا يمكن أن يغني عنه شيء في إدراكنا لطعم الأشياء والحكم عليها، وإن كنت قد أوضحت عند إذن أن الذوق الفردي وسيلة للمعرفة التي تصح لدى الغير وذلك عن طريق تبرير الحكم الذوقي في نشأته بأصول فنية نستقيها أو استقاها غيرنا من دراسة عيون الأدب والفن وتحليلها كما نستقيها من ثقافتنا العامة التي تتناول فلسفة الأدب والفنون والخبرة بالحياة وتجاربها والعلاقة بين الآداب والفنون من جهة

(1) فاروق العمراني، المرجع السابق، ص 79 -80 .

(2) محمد مندور، معارك أدبية،، ص 212-213 .

وحقائق تلك الحياة وحاجاتها من جهة أخرى » [1]. تلك الحاجات التي لا تعرف الاستقرار ولا يبدو أنها ستعرفه لأن ذلك ينافي الطبيعة الحيوية للحياة.

يعتبر مندور النقد فنا يعني بتمييز الأساليب وهو يفهم كلمة الأسلوب بمعناها الواسع الذي يتجاوز التعبير اللغوي إلى الحياة، « وبالرغم من أن التعريف السابق يشمل ضمنيا عملية النقد كلها ووظائفها إلا أن من النقاد من يفضلون تعريف النقد بوظائفه تعريفا يحدد تلك الوظائف ويفضل بعضها على بعض كوسيلة للإيضاح رغم تداخلها الحتمي، فيقولون إن النقد تفسير وتقييم وتوجيه للأدب، وبتفاوت من الاهتمام بإحدى هذه الوظائف الثلاثة يتميز ما نسميه اليوم بالدراسة الأدبية أو التاريخ للأدب عما نسميه بالنقد الأدبي بمعناه الفني الضيق، فالدراسة الأدبية والتاريخ للأدب يركزان الاهتمام على الناحية التفسيرية، بينما النقد يركز على التقييم والتوجيه أهمية مساوية للتفسير، وفي الغالب أهمية أكبر » [2]. ولقد أكد مندور مرارا رفضه مبدأ جعل النقد علما لأن التأثرية باعتبارها خصوصية مؤكدة في كل ممارسة نقدية تمنع ذلك، وبذلك يقف الناقد هنا أمام إشكالية الأسس والمعيارية التي تحكم العملية. فلقد« كان المنهج التأثري والمنهج الموضوعي هما اللذان يتصارعان في النقد في أواخر القرن الماضي وأوائل الحاضر قبل أن تظهر وتسيطر فلسفات جديدة على وظائف الأدب والفن وأهدافها في الحياة، وهي فلسفة لم تعد تسلم للآداب والفنون لأنه نشاط جمالي فحسب، وأهم هذه الفلسفات: الفلسفة الاشتراكية والفلسفة الوجودية اللتان نتج عنهما منهج نقدي جديد نستطيع أن نسميه بالمنهج الإيديولوجي. .. فهذا المنهج يرى أن الأدب والفن لم يعودا مجرد تسلية أو هروب من الحياة ومشاكلها وقضاياها ومعاركها. .. ولا يكتفي بالنظر إلى الموضوع بل يتجاوزه إلى المضمون أي إلى ما يفرغه فيه الأدبي أو الفنان من أفكار وأحاسيس ووجهة نظر فالموضوع الواحد قد يصب فيه أديبان مختلفان مفهومين متناقضين تبعا لاختلاف نظرة كل منهما إليه

(1) محمد مندور: المرجع السابق، ص 214 .

(2) محمد مندور، الأدب وفنونه،، ص 136 .

واختلاف طريقة معالجته له » [1]، ومن ناحية أسس التقييم يختلف النقاد في الأهمية التي يجب أن يوليها الناقد لكل من المضمون والشكل في العمل الأدبي، وذلك لأنه وإن يكن المضمون والشكل يكونان في العمل الأدبي وحدة متماسكة، وينعكس كل منهما على الآخر ويحدده أحيانا كثيرة، إلا أن العملية النقدية تفصل بينهما كضرورة من ضروريات التحليل والإيضاح دون إهمال طبعا لما سبق أن قررناه من أن مضمون العمل الأدبي وهدفه يوجه الأديب نحو اختيار المبادئ الفنية الأكثر مواتاة لرسم تلك الصورة ومن المؤكد أن تغير مضمون الأعمال الأدبية وأهدافها كان له أكبرالأثر في تغيير المبادئ الفنية واختفاء بعضها ليحل محل غيرها » [2]، وعن هده الخصومة حول الموازنة بين أهمية المضمون والشكل تتفرع خصومة أخرى حول طريقة تقييم المضمون، فيرى بعض النقاد أو على الأصح يزعمون أن تقييم العمل الأدبي مضمونا وشكلا إنما يكون من داخل العمل الأدبي ذاته وليس للناقد أن يستند في تقييمه على مقاييس أو مبادئ أو نظريات يأتي بها من خارج العمل الأدبي. << من الواضح أن هده الدعوى ليست إلا وسيلة أخرى ملتوية لحرمان الناقد من حقه بل من واجبه في مناقشو الأديب في صحة أو مرض وسلامة أو انحراف وصدق أو تزوير... » [3]

ثانيا– التكاملية: ذاكرة المصطلح:

بغض النظر عن منطقية إطلاق كلمة "منهج" على هذا النوع من الممارسة النقدية، وما يواجه الأمر من قبول لدى البعض أو استهجان لدى البعض، فإن الثابت أن مصطلح "التكامل" نقدا أو منهجا «مصطلح لا تعثر عليه في معجم مصطلح النقد في الغرب، وإنما نجده متداولا في الأدب العربي الحديث منذ نصف قرن تقريبا، في النقد الغربي وعلى امتداد هذا الزمان نجد مصطلحات قريبة من المفهوم أو مترادفة أو متداخلة معه، منها النقد المتعدد أو المتكثر، والنقد الحواري أو النقد الديمقراطي والنقد المفتوح وجميعها مصطلحات لها سياقها المعرفي العام والخاص، أقصد بالعام السياق الثقافي والفكري والاجتماعي للفترة التي ذاع فيها المصطلح، وأقصد بالخاص السياق الأدبي والنقدي

(1) محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دط، 1997، ص 187 – 188 .

(2) محمد مندور، الأدب وفنونه، ص 144.

(3) محمد مندور، المرجع السابق، ص 148 .

لإطار الكاتب أو وجهة نظره وأدواته المعرفية التي يستعمل فيها هذا المصطلح أو ذاك » [1]، وعليه فإن فكرة التكامل وبغض النظر عن طبيعتها عند كل ناقد غربي إنما اكتسبت مشروعيتها ؟ من عجز المنهج الواحد وقصور رؤاه عن الوصول إلى كنه العمل وصولا يجعل نتائجه بمنأى عن الدحض والاستنكار لدى الآخر، على أن كل تلك الممارسات النقدية ورغم اختلاف طبيعة التكامل فيها تبقى هي الأخرى محل جدل وأخذ وأخذ ورد بسبب عجزها هي الأخرى عن الوفاء لمبادئها لنظرية. أما في الخطاب النقدي العربي، فالثابت أن. ..« كتاب السيد قطب "النقد الأدبي: أصوله ومناهجه " الذي صدر في الأربعينيات يعد من أوائل الكتب التي استعملت مصطلح النقد المتكامل » [2].

لم يؤكد الدكتور نعيم اليافي أنه وبعد هذا الكتاب النقدي والعربي تبنى فكرة التكاملية في أطروحته التي تقدم بها لنيل درجة الماجستير في منتصف الستينات عن التطور الفني لشكل القصة القصيرة في بلاد الشام التي صدرت بعد ذلك عن اتحاد الكتاب في أوائل الثمانينات. لتتوالى بعدها الدراسات حول هذا المنهج، حيث شجع عليه شوقي ضيف في كتاب " البحث الأدبي ": طبيعته ومناهجه بقوله: «. .. البحث الأدبي أعقد من أن يخضع لمنهج معين، أو قل إنه لا يمكن أن يحتويه منهج بعينه، ولذلك كان من الواجب على الباحث أن يفيد من هذه المناهج والدراسات جميعها. وهو ما نسميه بالمنهج التكاملي حتى تنكشف له جميع الأبعاد في الأديب وفي الآثار الأدبية » [3]، وفصلا للصراع العقيم بين القدماء والمحدثين يرى الناقد «ماهر حسن فهمي في كتاب " المذاهب النقدية ": المذهب التكاملي ممثلا للرؤية الشمولية عند الناقد، تلك النظرة الفاحصة التي تستفيد من كل العلوم المساعدة والخبرات الجمالية (...) ويصل فهي بعد ذلك إلى النتيجة الآتية: لقد هدأت المعارك، ووصلت إلى مرحلة الاتزان بعد توتر، فيما يسمى بالاتجاه التكاملي الذي يستفيد من كل المعارف في تحليل النص الأدبي بين موضوعية العلم في مقاييسه وذاتية الفن في نذوقه. فخلا من

(1) نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد ،منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ،ط1 ،1997، ص 10.

(2) نعيم اليافي، المرجع السابق، ص 10 – 11 .

(3) شوقي ضيف، البحث الأدبي: طبيعته ومناهجه وأصوله، دار المعارن، القاهرة 1972، ص 139.

جفاف العلم ومن تنافر الأذواق وكأن مرحلة التذوق حضارية متقدمة لا يصل إليها الناقد إلا بعد مروره في سلسلة من التجارب الذوقية والعقلية » [1]

1.النقد التكاملي عند سيد قطب:

يرتبط النقد التكاملي في الخطاب العربي النقدي الحديث بالسيد قطب كأب روحي لهذا المنهج من خلال مسمى "المنهج المتكامل في كتابه النقدي: النقد الأدبي: أصوله ومناهجه، حيث جعل البحث في هذا المنهج خاتمة كتابه بعد ما عرض مناهج النقد الأدبي: الفني، التاريخي، النفسي، معتبرا المنهج الفني أكثر المناهج جدوى لأنه« في حقيقته متكامل من منهجين أو ثلاثة المنهج التأثري والمنهج التقريري والمنهج الذوقي أو الجمالي » [2]، ومع إقراره لهذا المنهج صفة التكامل وقربه إلى طبيعة العمل الأدبي المتفلت والمتمنع. .. مع هذين الفضلين الجمين يبقى هذا المنهج في نظر سيد قطب قاصرا على الإلمام لإغفاله الجانب النفسي والتاريخي، ثم يحذر من إخضاع العمل عنوة لمنهج معين، لأن دلك يفقد الممارسة النقدية مصداقيتها وكذا فعاليتها، فنحن إنما نطلب بالنقد جعل المنهج في خدمة الأدب وليس جعل الأدب في خدمة المنهج، فالمناهج« بصفة عامة تصلح وتفيد حين تتخذ منارات ومعالم، ولكنها تفسد وتضر إذا جعلت قيودا وحدودا، شأنها شأن "المدارس" في الأدب ذاته، فكل قالب محدود هو قيد للإبداع، وقد يصنع القالب لنضبط به النماذج المصنوعة، لا لتصب فيه النماذج وتصاغ » [3].

إلى هنا يصرح سيد قطب أنه ليس أول من تبنى فكرة التكامل في الدراسات النقدية، فهو وإن تبناه في الفصول الأولى من كتابه إلا أن ملامحه ظهرت عند طه حسين في كتابه عن المعري وحتى عن المتنبي وحديث الأربعاء ومن حديث الشعر والنثر، و"شوقي وحافظ "، بل إن سيد قطب يجد ملامح للتكامل أيضا عند العقاد في كتابه عن " ابن الرومي " و"شاعر الغزل" و" جميل بثينة " و" شعراء مصر وبيئاتهم "، وعلى الرغم من أنه لم يجد منهجا متكاملا ذلك التكامل الذي يصدق عليه مصطلح

(1) ماهر حسن الخطاب، المذاهب النقدية، عن ابراهيم أحمد ملحم النقد التكاملي استراتيجية شكل الخطاب، ص 18.

(2) سيد قطب، النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط8، 2003، ص 253 .

(3) سيد قطب: المرجع السابق ،ص 253.

" منهج" إلا أنه بدا متفائلا بتلك الملامح إذ يقول:« و لحسن الحظ أن النقد العربي الحديث سلك في أحيان كثيرة طريق المنهج المتكامل» [1].

إن ضرورة التوجه نحو هذا المنهج هي في نظر سيد قطب نابعة من طبيعة الأدب الذي لا يمكن أبدا حصره في زمان أو مكان أو فرد، إنما هو موقف إنساني. يستغرق الزمان والمكان والمواقف والتجارب الإبداعية، لذا فمن مجانبة الصواب بل إنه من الشطط حصر النقد في منهج واحد، وذلك ما وعاه نقادنا منذ طه حسين« وهكذا ننتهي إلا القيمة الأساسية لهذا المنهج في النقد، وهي أنه يتناول العمل الأدبي من جميع زواياه ويتناول صاحبه كذلك، بجانب تناوله للبيئة وأنه لا يغفل القيمة الفنية الخالصة، ولا يغرقها في غمار البحوث التاريخية والدراسات النفسية، وأنه يجعلنا نعيش في جو الأدب الخاص، دون أن ننسى مع هذا أنه أحد مظاهر النشاط النفسي وأحد مظاهر المجتمع التاريخية، إلى حد كبير أو صغير » [2].

وعلى الرغم من القيمة المعرفية التي لا أحد ينكرها لما طرحه سيد قطب، وعلى الرغم من كل تلك الجرأة النقدية في تبني المصطلح والدعوة إلى الإيمان بعدم جدوى المنهج الواحد لما خلق في الأصل متعددا متنوعا متكثرا. .. إلا أن القصور لا يزال يشوب منهج قطب المتكامل، حيث قصره على« ثلاثة مناهج كما سبق الفني والتاريخي والنفسي، وقد جعل توافرها في نقد طه حسين والعقاد توافر الملامح التكاملية في حين أن هناك مناهج ومدارس نقدية أخرى، كانت قائمة وقت تأليف كتاب قطب، لكنه يضعها ضمن مناهجه » [3].

هذا من جانب ومن جانب آخر يتبدى سؤال ما إذا كانت النظرية تسبق المنهج أم يسبقها، فإثبات سيد قطب ملامح التكاملية في النقد العربي عند طه حسين وغيره هو إقرار بالمنهج الذي يدعو إليه أم هو مبرر لتبنيه إياه بمعنى :هل يكفي تلك الملامح التي تحدث عنها سيد قطب لتؤسس

(1) سيد قطب: المرجع السابق، ص 203.

(2) سيد قطب: المرجع السابق، ص 256.

(3) إبراهيم أحمد ملحم، النقد التكاملي، استراتيجية تشكل البخطاب النقدي ،عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1 ،2014، ص 14.

نظريا لمنهج تصدق عليه التسمية ؟؟. لا يبدو الجواب عن هذا السؤال صعبا، فالطريق طويلة أما الناقد الذي سيتبنى هذا النقد.

2.النقد التكاملي عند نعيم اليافي :

لم يكن طرح الدكتور نعيم اليافي لمشروع " النقد التكاملي " طرحا حييا كا كان عند سيد قطب، إنما تجاوزه التأسيس إلى الضوابط ثم إلى المبادئ والحدود، وهو المشروع الذي لا يرى بديلا مجديا عنه، لأنه مؤسس على نظرة شاملة للحياة وظروفها. وهو يقول« ... أما على صعيد استراتيجية النص أو العمل في آفاقه الثلاثة: المعرفة والنقد والتطور، فقد استجبت في ذلك إلى إلى نداء العصر / المرحلة، وهي مرحلة عندي ترفع ثلاث يافطات في مقابل ثلاثة شعارات: ترفع يافطة المعرفة ولا شيء غير المعرفة في مقابل شعار الإيديولوجيا، لقد كنت في مقارباتي السابقة أميل إلى شيء من هذه الإيديولوجيا وصرت الآن أكثر ميلا إلى ميدان المعرفة، والفرق بينهما كبير، فالإيديولوجيا تجعلك ملتزما بقضايا مسبقة اتلصنع، أما المعرفة فتجعلك تتجه كل اتجاه لتأخذها من أي مصدر وطريق لأن غايتك الحقيقة واليقين. وترفع يافطة النقد في مقابل شعار القبول السلبي أو الإيجابي ولم لا أقول الاستسلام مادام المنطلق إيديولوجيا. اليوم صار النقد / رفع اللسان أو الرفض أو حتى التساؤل هو الضرورة والمنطلق والسبيل فلا شيء بعد اليوم يقيني، الكل في موضع التساؤل وموضع الشك وموضع الريبة، موضع النقد قبولا أو رفضا أو إعادة إنتاج. وترفع اليافطة التطور في مقابل شعار الشمولية والثبات »[1]، إنها المنطلقات العامة التي تؤسس للفكر النقدي التكاملي عند الناقد.

– التكامل ونداء التطور:

يتبنى اليافي مبدأ التطور في مشروعه النقدي وهو يربطه بقدرة الناقد على امتلاك وسائل المعرفة التي تلائم العصر حتى وإن كان ذلك يستوجب القطيعة الإبستيمولوجية مع المناهج القديمة، و« علينا أن نتذكر ما جرى ويجري في المجتمع العربي خلال ثلاثين السنة الأخيرة، حيث أحكم انغلاقه على بنيته أو تركيبته " البطريكية" سواء أكان مجتمعا محافظا أو مجتمعا تقدميا مخافة الثورة في الأول والثورة

[1] نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، ص 06، 07

المعاكسة في الثاني، وابتعد هنا وهناك عن الديموقراطيةو التعددية والحرية والعلنية»[1]، وقد توفرت في المجتمع العربي خصائص كرست هذا الوضع وغذته فزادت التخلف فيه، إذ « يوصف المجتمع المتخلف أو النامي عادة بعدة صفات تهمنا منها: . أنه مجتمع يعيش على التقليد والخرافة. – مجتمع سلعي لا يعتمد على الانتاج قدر ما يعتمد على الاستهلاك. . مجتمع يغلب في تعامله ومواقفه جانب العلاقات العشائرية والشخصية على المبادئ. . مجتمع بلا قيم وتسوده أنماط من القيم الدنيا. . – مجتمع تحل فيه معظم قضاياه ومشكلاته ويجاب عنها بقرارات فوقية ذات طابع سلطوي. .... وفي مثل هذا المجتمع الاستهلاكي العشائري الوصولي تتراجع أهمية الأفكار وتضمحل »[2]وخاصة إن كانت هذه الأفكار صدامية وتخالف الأنظمة المسيطرة فهي حتما ستحطم قبل أن ترى النور، ثم إنها قد تغتال باصطناع تعددية فكرية مبتذلة توجهها إيديولوجا معينة تعمل على إشاعة توجهات فكرية متعددة، «ولايدل اجتماع هذه ولايدل اجتماع هذه الضروب من الأفكار على تعددية تحاورية تغني الثقافة وتثري الفكر والحوار وتدفع بهما نحو العمق والثراء لأنها لا تقدم ذاتها من خلال وجهات نظر قابلة للنقاش بقدر ما تقدم نفسها بشكل سجالي يريد أن يحتل مساحة اللوحة كاملة ومن هنا فهي ضروب من الأفكار أقرب إلى المنظور التنافري منها إلى المنظور التناغمي، إنها خليط غير متجانس لا يسعى قط نحو الوحدة الشاملة في إطار التنوع رؤية واتجاها »[3] وهو ما فتح الباب واسعا لأزمة التراث والمعاصرة حسب اليافي الذي يرى أن الحل للخروج من الدوامة التي تصنعها هذه الثنائية إنما يكون بالانطلاق من الانسان وحسب لأ ن كلا طرفي هذه الثنائية يمثل بعدا قصيا أحدهما في الزمان وآخر في المكان[4].

– القراءة النقدية عند نعيم اليافي:

(1) نعيم اليافي، حركة الابداع وحركة النقد في الثقافة العربية المعاصرة ،مجلة المعرفة، ع 331، أبريل 1991، سوريا ،ص82

(2) ينظر نعيم اليافي، المغامرة النقدية، ص 77... 88

(3) نعيم اليافي: حركة الإبداع وحركة النقد في الثقافة العربية المعاصرة، ص 83

(4) ينظر نعيم اليافي :المرجع السابق، ص 92

ينطلق اليافي في تحديد ملامح مشروعه النقدي من طبيعة النص الأدبي والذي هو عنده ‹‹في معظم أحواله على حد تعبير سارتر عالم دوار لا يوجد إلا في حرلاكة دائبة ن والاقتراب من هذا النص – العالم الدوار – يحتاج إلى ارتياد خاص وزاوية التقاط خاصة ودوران حول النص وفيه خاص، ولا يمكن لهذه الخصوصيةأن تتحقق من جميع مناحيها ألا بقراءة نقدية خاصة أو كيفية تجد فيها ذاتها وتكشف أبعادها وأغوارها، قراءة نقدية أطلقت عليها. .. فن قراءة النصوص »[1]وفي كلمة " فن " ما يحملنا على فهم أول ملامح هذا المشروع من حيث تبنيه للانفتاح والابداع والاضافة وقبولة للنماء، إذ ‹‹ هذه القراءة النقدية الخاصة ليست واحدة إزاء النص الواحد لا بالنسبة إلى الناقد الفرد ولا بالنسبة إلى مجموع النقاد، فهناك قراءة الشرح وقراءة الفهم وقراءة الإسقاط وقراءة التفسير وقراءة التركيب وقراءة التقويم. . وإذا كنا لسنا في معرض تبيان أنواع هذه القراءات فعلينا الا ننسى أن وفرة الاحتمالات في التأويل واختلاف الآراء حول هذا النص أوذاك وتبيان درجات التقويم إنما يعود أخيرا إلى طبيعة القراءة أو بكلمة أدق إلى جدلية النص والقراءة »[2]، التي يتعانق فيها الطرفان بغير فكاك لأن الوشائج بينهما تظل تلح على ذلك وإن بدت في عيون بعض النقاد خفية ،ويؤكد اليافي بداية أن‹‹النص الأدبي ليس مجرد إيديولوجيا يقتبسها الفنان من الواقع أو يعكسها ولا فضل له فيها لأنها وجدت قبله وتشكلت وستبقى بعد رحيله، فهو أكثر من ذلك إنه خالق نص مبدع صاحب رؤية وطريقة في نقل هذه الرؤية وأسلوب، سواء عبر عن المجتمع، عن قضاياه الخاصة أو عن قضايا بيئته العامة، فإنما هويعبر لا يحاكي ولا يعكس، ويعبر في صياغة وفي نظام ثم سواء أكانت هذه الصياغة أو النظام حقلا من الإشاريات المكتفية بذاتها أو المرتبطة بغيرها والمحيلة عليه. .. فإن النص الذي يتركه نتاج من الفن، كائن مبدع جديد، ولابد أن ينظر إليه أو يقوم من خلال هذه الزاوية »[3] ،ومن الإجحاف بل من القصور أن نعترف له بذلك ثم نمارس عليه كقراء أو كنقاد سلطة الوفاء لمقولات نقدية جاهزة سلفا، ‹‹ فالنص بين مبدعه وقارئه، كائن أو كيان. . كلاهما محاور له، خالق ومنشئ

(1) نعيم اليافي: المغامرة النقدية، ص 90، 91

(2) نعيم اليافي :المرجع السابق، ص 91

(3) نعيم اليافي: القارئ والنص، ص 54، 55

أحدهما يخلقه بالاهتمام والتركيب وبالابداع ن وآخرهما ينشئه بالإدراك والتفيك والتلقي، ولكنهما معا يصوغانه بما يملكان من خبرة تخيلية واحدة تندمج فيها أو تتوحد الذات مع الموضوع المادة مع الصورة لتؤذن بمولود جديد وفريد في هذا العالم. .. إذا كان النص هو تجربة الفنان بالقوة فإن قراءته هي تحويله إلى تجربة بالفعل، والقوة دون فعل صرخة في واد، والفعل دون قوة عجز عن التحقق والوجود، لكل منهما دوره إن لم يكونا متوازنين أو متماثلين فهما على الأقل متقاربان. .. المبدع والقارئ، المنتج والمتلقي، معا يلتقيان في النص، أحدهما يبدعه في مستوى القوة وثانيهما يعيد خلقه أو إنتاجه في مستوى الفعل »[1]، وانطلاقا من هذا الطرح يرى اليافي أن المواجهة النقدية تكون باعتبار « النقد فعالية بينية تتوسط بين عدة فعاليات ذات حدود متقابلة يأخذ من كل بطرف، بيد أنه لا يركن إلى طرف، فهو منطقة بين جملة اعتبارات ذاتية وأخرى موضوعية»[2]، ويكون العمل النقدي استنادا إلى هذه النظرة ذا منحيين ؛ الأول تجعل فيه المناهج في حالة حوار حيث يناقش بعضها بعضا مهما اختلفت منطلقاتها وخلفياتها وأدواته الإجرائية ليحصل في كل منهج نوع من النقد الذاتي من خلال ما في المناهج الأخرى، إن كل كل منهج سيقيم حوارا مع الذات ومع الآخر للكشف عن مواضع القوة والقصور في كل منهج وبذلك تتضح القسمات الإيجابية والسلبية لكل منهج بالتفاعل والتلاقح. . ومن هنا يبدأ المنحى الثاني الذي يقيم نوعا من التركيب المتوازن المؤقت او الدائم بين القسمات المشتركة لكل منهج وبذلك نخلق نوعا من التعددية المتجاورة والمتجاوبة ليس على مستوى الأفكار فحسب بل على مستوى المنهج ليتم تجاوز النظرة النقدية الأحادية التي تزكي ذاتها وتلغي ما عداها. . ولا شك أن المنحى الأول سيفضي إلى الحوار، وأما الثاني فإلى النقد التكاملي [3] ويدافع الناقد عن مشروعه النقدي بشكل معلن فيقول « إن منهجي التكاملي جزء من رؤيتي للكون والإنسان والحياة، وجزء من موقفي في الدعوة إلى التعددية الفكرية والثقافية والسياسية، وجزء من نظرتي إلى علاقة

[1] نعيم اليافي :المرجع السابق، ص 60

[2] نعيم اليافي: المغامرة النقدية، ص 102

[3] نعيم اليافي، المرجع السابق، ص 107

الداخل بالخارج نصا ومثاقفة، وقد حاولت أن أدعو إلى هذا المنهج في غيرما مناسبة وأأسس له قواعده في دراسات عدة وأصوغ بياناته ومصطلحاته. .. »[1].

وقد حدد اليافي خمسة ضوابط عده ضرورات لإقامة هذا النوع من النقد الذي ينبو عن إلغاء عناصر عي العملية النقدية كانت مهمة في العملية الإبداعية الإنشائية، وهي:

- **الحرية:** فإذا كان الوجود لا يفسر ولا يقوم إلا من خلال الحرية فإن التعددية أو التحاورية التي نؤمن بها على مستوى الفكر والثقافة ونعني بها التعايش السلمي لعدة إيديولوجيات ذات وجهات نظر مختلفة أو متعارضة، لا يمكن أن تستقيم أو تستوي إلا في ظل الحرية. ..
- **العقلية:**. .. وهي ما يرادف البداهة السديدة، والقدرة على التمييز. ..
- **المعرفية:** النقد عملية معرفية معقدة متشابكة ومتكاملة، ترفدها دائما مستحدثات العلوم الإنسانية، تغنيها وتثريها وتطورها وتنصب فيها تيارات العصر ومذاهبه. . فالنقد أحق بالوعي الثقافي وأجدر.
- **الاستقلالية:** وهي وعي الناقد مهما استعان بالعلوم الإنسانية أنه يعمل أولا وأخيرا في نطاق النص الأدبي. .
- **التربية:** فمجتمع ينشئ أفراده على الإذعان والخضوع أو الإيمان بوجود طريق واحد ليس غير للحقيقة الواحدة أو المتكثرة يختلف عن المجتمع الذي ينشئهم على الإيمان بوجود طريقين أو أكثر ومن ثم يقوم المجتمع الأول على إلغاء الآخر. .[2]

ويضع اليافي ثلاثة مبادئ تحكم العملية النقدية إذا ما أريد لها أن تكون تكاملية وهي الانفتاحية والموسوعية ثم الانتقائية.

- **فالانفتاحية:** وهو مبدأ متأت من نظرة اليافي للنص الأدبي باعتباره عالما مفتوحا من جهة، وللناقد باعتبار مهمته خلاقة إبداعية تشارك المؤلف في خلق النص من جهة أخرى.

---

(1) نعيم اليافي، حوار الأعماق، مجلة الموقف الأدبي، العدد 337، 1مايو 1999، ص 79

(2) ينظر نعيم اليافي، المغامرة النقدية، ص من 99 إلى 101

- **الموسوعية:** وهي المظهر الخلاق للتكاملية فمتى أدرك الناقد أن النص منفتح وجب عليه أن يتسلح بما يجعله قادرا على مواجهة هذا الانفتاح.
- **الانتقائية:** وهي ضريبة الانفتاح التي ينبغي أن تكون واعية وعقلية وغير مفتعلة، فعلى الناقد أن يختار أدواته بحذر معجون بعفوية حتى لا يكون الأمر تلفيقا[1] وهي العملية التي ينفيها الناقد عن مشروعه التكاملي إذ يقول رافعا اللبس «وهذا المنهج لدى جميع المنظرين والمفكرين والقوميين العرب يكاد ينحصر في مقولة واحدة هي التركيب، وحتى نبعد عن أذهاننا كل أوهام الآخرين وتخرصاتهم لا بأس أن نتذكر الفرق الكبير بين عماية التركيب وعملية التلفيق، التلفيق عملية كمية تقوم على الجمع بين المتناقضات بحيث تبقى كما هي قبل التلفيق وأثناءه وبعده، إن التلفيق عملية كيميائية سبيلها الخلط وغايتها الإبقاء على ما كان كما كان، أما التركيب فعملية فيزيائية نوعية معقدة تقوم على الصهر والتذويب بنسب مختلفة وصولا إلى ناتج أو مركب جديد. . وفي مثل حالنا فإن التركيب أساسه الانطلاق من مستلزمات الواقع وضروراته والالتفات نحو الماضي والتراثي والانفتاح نحو الحاضر الغربي للوصول إلى مركب جديد أو وضع يمثلنا نحن العرب في العصر الراهن»[2] بعيدا عن أية غربة في الزمان أو المكان.

إن لجوء الفكر العربي إلى التكامل لم يكن إلا مخرجا حتميا فرض نفسه بعد خطاب التقويض والهدم الذي ظل يمارس سلطته على نقادنا، فظل الواحد منهم ينتقل من منهج لآخر ثم ما يلبث أن يعود إلى ما هجر. . فبدا ناقدنا مشوشا لا نكاد نتبين له طريقة في النقد، وبناء على ما تم بحثه في هذا الفصل نتوصل إلى ما يلي:

- التكامل ضرورة معرفية يعكس اجتهاد الفكر في الحد من التشظي المعرفي الذي بقدر ما يغوص في التخصص بقدر ما يقلل حجم معارفنا، فأصبح الناقد يعرف الكثير لكن عن منهج واحد، وهو حال بينه وبين الإحاطة بالنص في شكله ومضمونه.

---

(1) ينظر إبراهيم أحمد ملحم: النقد التكاملي، ص 152. 153

(2) نعيم اليافي، حركة الإبداع وحركة النقد في الثقافة العربية المعاصرة، ص 95

- لا يزال النقد العربي يسير في إثر النقد الغربي، وفكرة التكامل لم يهتد إليها النقاد العرب إلا بعد أن اجتهد فيها النقاد الغربيون، وكأن ذلك يثبت أن ادعاء نظرية نقدية عربية وهم لم يعرف إلى الحقيقة سبيلا.
- لا تزال الفلسفة تمارس سلطتها على النقد الأدبي وادعاء نظرية نقدية عربية يعيقه . إن لم نقل يدحضه . غياب فلسفة عربية نابعة من عمق الفكر العربي، وحتى موروث الفلسفة الإسلامية قد تلاشت فعاليته الفكرية بسبب الرجل العربي المعاصر الذي لم يضطلع بدوره الحضاري كما كان ينبغي.
- ليجد النقد التكاملي طريقة نحو الفعالية لابد أن يخرج من معضلة الثنائيات، وعلى الناقد العربي أن يتصالح مع ذاته ويجنب نفسه ذلك الصراع العقيم الذي يمزق فكره وحتى مشاعره بين غربة في الزمان وغربة في المكان، فتكون مسيرته النقدية شطحات بين هذا وهذاك بالكاد نتبين من خلالها معالم منهجه النقدي.
- النقد التكاملي يمارس سلطته ويفرض نفسه كفكر نقدي على عدد كبير من النقاد العرب، ولكن القلة منهم من امتلك الجرأة ليعلن عن تلك المغامرة النقدية التي غالبا ما يتبرأ منها حتى أولئك الذين لا تخلو ممارستهم النقدية منه،
- تزخر ذاكرة النقد التكاملي مفهوما ومصطلحا بماض يستحق الاهتمام والبلورة، خاصة وأنه قد تبلور عند كبار النقاد من خلال تجاربهم النقدية الطويلة، فأصبح التكامل مكونا فكريا لديهم بعد اقتناعهم بعدم جدوى المنهج الواحد – رغم أنهم لم يستعملوا مصطلح " تكاملي _ "
- إذا كان طه حسين قد تفطن إلى ضرورة الاهتمام بعناصر الأدب كلها من خلال التأسيس للتوفيقية، وإذا كان سيد قطب قد استخدم مصطلح التكامل فإن نعيم اليافي قد دافع عنه مفهوما ومصطلحا، بل وحاول التأسيس لهذا النقد من خلال ضبط أسسه.

الفصل الثالث:

نقد المنهج التكاملي عند النقاد المعاصرين

المبحث الأول: التكامل عند عبد القادر القط

جاء في مقدمة كتاب الناقد " في الأدب العربي الحديث " والتي كتبها الدكتور ابراهيم عبد الرحمن محمد قول عبد القادر القط« إن التحليل الصحيح للنص الأدبي لا ينبغي أن يقتصر على مقوماته الداخلية وبناءه المركب وثوره الفنية بل يجب أن يتجاوز ذلك إلى تقويم مضمونه وربطه ما أمكن بنفس قائله ومشكلات مجتمعه وعصره. .. وهكذا لا يكون الأدب مجرد متعة بيانية محضة بل عاملا فعالا في تطور الحياة وإثراء فكر القارئ على السواء »، يختزل هذا القول الوعي النقدي للناقد القط من خلال الإحالة على أهم القضايا التي تبلوره والمتمخضة كما هو ظاهر من مجموعة رؤى مرتبطة بخارج النص وداخله دون إقصاء المتلقي.

"في الأدب العربي الحديث "كتاب يضم مجموعة من المقالات مقسمة إلى ثلاثة أقسام، قسم متعلق بالشعر وثان متعلق بالقصة والرواية وآخر بالمسرحية.

- **الشعر**: يحلل الناقد دواوين من الشعر الحديث العربي عامة والمصري خاصة متوقفا على ظاهرة الالتزام في شعر المقاومة عند محمود درويش وسميح القاسم وتوفيق زياد، واللغة العامية في الشعر المصري من خلال " صياد وجنية " إضافة إلى تتبع تطور اللغة الشعرية والرومانسية والتجارب والأحاسيس في الشعر الحديث.

لقد وقف الناقد من خلال هذه لقضايا على النظر في المفهوم الحضاري للأدب والذي ينبني على تجارب المجتمع التي يلح بعضها على نفس الشاعر، فيوازن فيها بين محتواها وبنائه الفني وهنا تظهر براعته وتفوقه.

– القصة والرواية: يحلل الناقد نماذج لهذين الشكلين الأدبيين من خلال مجموعة " أرزاق" متتبعا قضايا الشكل والمضمون وقضايا تطورهما، بنزعة توجيهية تظهر صراحة في ختام كل دراسة بتئمين بعض الأعمال أو الإشارة إلى سلبياتها.

أثار الناقد عدة قضايا في هذا القسم أبرزها:

- طريقة اختيار الشخصيات – طريقة بناء الأحداث واختيارها وهما عنصران لا ينبغي أن يصدر فيهما الكاتب عن تأثره بحياته الاجتماعية إنما لابد أن ينتقي منها« ما كان ذا دلالات نفسية واجتماعية تفتح أمامه آفاقا للإبداع الصحيح وتفيد قارئه بما تقدم إليه من دراسة وفن على السواء ». [1]
- الصراع النفسي وطريقة تحققه على النحو الصحيح في العمل.
- الفكرة الهادفة التي تتجاوز مجرد تصوير الواقع الذي يقصد إلى خلق الانفعال الخالص
- توظيف الفكاهة في القصة لخدمة الأهداف الاجتماعية.

وقد حرص الناقد في خضم هذه القضايا على أن يتبع تطور القصة والرواية وتسجيل الانتقال بين الرومانسية والواقعية والرمزية وما لها وما عليها.

– **المسرحية:** بنفس الرؤية الحضارية التي تنظر إلى العمل الأدبي باعتباره ظاهرة حضارية وفنية، تخضع في نقدها للتقويم الحضاري والفني، على أن الناقد يؤكد أن« قيمة العمل المسرحي لا تنبع من النص وحده، وإنما تنبع من النص وطريقة الإخراج وأسلوب التمثيل» [2].

1.بين التراث والمعاصرة:

يتمخض الفكر التكاملي عند عبد القادر القط من خلال جملة من الرؤى المرتبطة بقضايا نقدية حاسمة، وجدلية التراث والمعاصرة واحدة منها وإن كان الناقد عبد القادر القط يرفض اعتبارها جدلية، إذ« نحن نتحدث دائما عن التراث والمعاصرة كأنهما عنصران كيماويان لابد أن نمزج بينهما، أو كأنهما طرفا معادلة لابد أن يحدث بينهما توازن، في الحقيقة أن التراث ممتد في نفس كل إنسان. .. ولكن هناك قدر معلوم لا ينبغي أن يتجاوزه التشبث بالتراث لأن التراث في وقت من الأوقات كان حاضر أمة من الأمم فيه الجيد وفيه الرديء » [3]. ولا يعقل أن يتمسك الإنسان بتراثه إن كان رديئا لمجرد أنه تراث، لأنه حينذاك لا يكون قد عطل قدرته على التمحيص فحسب بل إنه سيكون

(1) عبد القادر القط، الأدب العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر، 2001ص 14 .

(2) المرجع نفسه، ص 20 .

(3) جهاد فاضل، المرجع السابق، ص 188 .

قد قتل ملكة الإبداع والاستعداد للانفتاح والتغيير، و« التراث العربي ليس كله صالحا للبقاء وليس كله صالحا لكي ينتفع به أو صالحا لهذا العصر الذي نعيش فيه » [1]، ولأن المتلقي العربي مشدودا أبدا إليه ومندفع بحماس للدفاع عنه معتقدا الكمال فيه ومؤمنا بجدواه، أصبح عسيرا على المبدع أن يقنع الجماهير بإبداعه، هذا الإبداع الذي يدين في جزء كبير إلى الثقافات الغربية، على أن الناقد يرى أن عدم المبالغة في التشبث بالتراث لا يعني الانزلاق في الفكر الغربي، حيث« لا بد أن يكون هناك نوع من التريث والاختيار والانتقاء من هذه الثقافات ومحاولة المزج ثم محاولة أن ندخل في الاعتبار طبيعة المتلقي لهذا الأدب الحديث » [2]، والذي يختلف عن المتلقي الغربي هو مهيأ أصلا لتلقي أدب أفرزه الفكر الغربي ذاته لمتلق اعتاد التجارب الإبداعية وتكونت لديه مناعة نقدية.

إن التراث – حسب ما يرى الناقد – مكون فكري هام ليس للمبدع حرية أخذه أو تركه، و« قصد الكاتب أن يقيم توازنا بين التراث والمعاصرة، فإن عملية الإبداع تنتهي إلى عملية ذهنية محضة، لكن لا يتصور إطلاقا أي إنسان أن يكتب شاعر له وزن شعرا عربيا متحررا تماما من التراث الشعري العربي والفكري العربي أيضا، ولا أن يكتب أيضا كما كان يكتب امرؤ القيس ولا المتنبي ولا حتى شوقي » [3]، وهذه العملية الذهنية ليست عملية بكل تأكيد عملية مزج كيميائية إنها تحصيل حاصل لا يمكن للمبدع – وإن حاول- أن يختار أن يكون إبداعه ضمن دائرة التراث. .. أو دائرة المعاصرة، « فنحن نتعلم الشعر العربي في المدرسة منذ العصر الجاهلي. .. ولا سبيل إلى الخلاص من هذا التراث، بمعنى تجاهله لكنه لا ينبغي أن يفرض نفسه على تصورنا العصري للأشياء، وهذا إذا نقلناه إلى سلوكنا وإلى قيمنا الاجتماعية والأخلاقية. .. فسنجد أن لدينا بعض القيم القومية ممتدة » [4]، وطالما أن العمل الأدبي يكون معبأ بتلك القيم، فإنه أيضا باعتباره ظاهرة فنية ذات مضمون حضاري ستحمل في ذاتها بذور فنية قديمة، وقد كان عبد القادر القط ومن خلال الدواوين الشعرية التي حللها

(1) جهاد فاضل ،المرجع السابق، ص 188 .

(2) المرجع نفسه، ص 189 .

(3) المرجع نفسه، ص 203 .

(4) جهاد فاضل، المرجع السابق، ص 202 .

يؤكد على أن فيها من القيم الفنية ما هو امتداد لأخرى في عصور أدبية سابقة، وعليه فإن« الصلة الفنية متصلة بين القديم والجديد وأن الظواهر الفنية لذلك يعدي بعضها بعضا أو قل يقود بعضها إلى بعض وأن الأدب ظاهرة حضارية وفنية في آن واحد بمعني أنه وسيلة جمالية للتعبير عن قضايا الحياة ومواقفها المختلفة » [1].

2.الالتزام معيار للتكامل:

من غير المعقول عند الناقد عبد القادر القط أن ينقطع الفن عموما والأدب خصوصا عن الواقع والمجتمع، ذلك أن« الفنان مهما يكن عمله تدفعه موهبته إلى أن يتصل بالناس ويلاحظ سلوكهم ويتغلغل في أنحاء المجتمع الذي يعيش فيه ليدرك مشكلاته واتجاهات تصوره ويسهم في كشف تلك المشكلات والسير قدما بهذا الطور »[2]، ثم إن الأمر عنده لا يبقى رهين المجتمع فقط بل يتجاوزه إلى أبعد من ذلك في إطار علاقة الفنان الأديب بالإنسان عموما« وهو لا ينسى في رحلته الفنية تلك أن يجاوز دائما بين ارتباطه بقضية القومية المحددة والعوالم الإنسانية الكبيرة والتطلع الإنساني إلى الحرية والعدالة والجمال » [3]. ولا يخفى ما بين هذه النقطة المرتبطة بالالتزام وبين موقف الناقد من التراث والمعاصرة من علاقة وطيدة، فالفن إنما ينبغي أن يصدر عن الواقع وإليه، ثم هو بعد ذلك يسير به نحو التطور في غير جمود في أفكار أو قضايا أو حتى قوالب فنية متقادمة أو جاهزة مستوردة، إن الالتزام بهذا المنظور يكسب الأدب« فيما يرى القط وظيفتين: وظيفة ترفيهية وأخرى تعليمية، وهو ينطلق في هذه النظرية من زاويتين أساسيتين: أن العمل الأدبي مرتبط بكل ما يحيط به يتأثر به ويؤثر به، وأنه في نفس الوقت ليس مجرد وثيقة لما يحيط به. .. وفي ضوء هذا المفهوم ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه ظاهرة حضرية وفنية وبأنه وسيلة فنية وجمالية يفصح بها الأديب عما يشغله

(1) عبد القادر القط: المرجع السابق، ص 04 .

(2) عبد القادر القط: المرجع نفسه، ص 134

(3) عبد القادر القط: المرجع نفسه، ص 132

ويشغل بيئته من قضايا ومواقف » [1]، وتظهر براعة الأديب في تحويل قضية حضارية إلى جمالية، إذ لا يميز النص الأدبي عن غيره من النصوص إلا ذلك المستوى الفني الذي يضفيه كل أديب على الظاهرة التي يطرحها، إذ« يواجه الشاعر الملتزم بقضية مصيرية كبرى موقفا دقيقا يقتضيه أن يحقق توازنا معقولا بينما يتطلبه موقف القضية من حرارة في القول وحماسة في التعبير، ونبرة عالية في الإيقاع وما يتطلبه الفن من عمق واعتماد على ما للألفاظ والصور الشعرية من ظلال وقدرة على الإيحاء » [2]، إنه التوازن بين المضمون والشكل الفني الذي أرهق النقد حين كان يرجح الكفة إلى طرف دون آخر، ومن الجدير الانتباه إلى أن ظروف العصر والبيئة تحكم أهم توجهات العمل شكلا ومضمونا، « ومن طبيعة التجربة القومية ذات الإلحاح القوي الدائم على وجدان الشاعر أنها تفرض عليه طائفة من الألفاظ لها دلالات وإيحاءات ترتبط ارتباطا وثيقا بتلك التجربة » [3]، إنه التزام على مستوى المضمون والتزام على مستوى الشكل الفني« فكل أدب لابد وأن يكون ملتزما بالقوة إنها مقولة يمكن قراءتها وقراءة ما تحتها، حيث تفضي بنا إلى نوعين من الالتزام، الأول فكري إيديولوجي قومي ديني عرقي والثاني فني أدبي، فإن كان من نصيب أديب متمرس أعطى للفكرة حقها وأسدى للصنيع الأدبي حقه فكان اتزان المبنى آية على اتزانه وجاء عمله تحفة فنية ومعرفية رزينة» [4]. إنه التزام الشكل والتزام المضمون.

3.الإبداع والنقد:

يرى الناقد أن المبدع لا ينبغي أن يخضع في عمله الإبداعي إلى منطقه الذاتي مطلقا، لأن ذلك سيجعل هذا العمل في غربة دائمة عن متلقيه بسبب سماته المجهولة وهذه السمات غالبا« تقوم على التحلل من منطق العبارة اللغوية والتحلل من الأنماط الشعرية المعروفة، وتقوم في تجربتها على موضوع هو بطبيعته يدفع إلى هذا التحلل لأن الشاعر يرتد من العالم الخارجي إلى عالمه النفسي الباطني، وهذا

(1) شايف عكاشة: اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ص 283.

(2) عبد القادر القط: المرجع السابق، ص 31

(3) عبد القادر القط: المرجع السابق، ص 35

(4) حبيب مونسي :المرجع السابق، ص 90

العالم الباطني عالم له منطقه الخاص، يتجاوز المكان والزمان والعرف اللغوي، وكأنه الأحلام وكأنه أحيانا الكوابيس فكي يكون الحلم الأدبي حلما قابلا للتفسير عند المتلقي، ولكي لا يكون مجرد حلم لابد أن يكون له منطق فني وإن تجاوز المنطق اللغوي المألوف » [1] وهو بكل تأكيد أمر غير متاح للجميع ولا تغني فيه الثقافة إطلاقا ما لم يزود المبدع بملكة تؤهله لذلك، وتتقدم به ليخترق منطق اللغة من جهة وعالمه الباطني من جهة أخرى.

إذا كان ما تقدم هو شأن الإبداع فلا مناص أن يكون النقد في أزمة والنقاد في صراع مع الأدباء خاصة وأن مفهومه قاصر وسلبي إلى حد بعيد، « والحقيقة أنه لا يمكن بها المفهوم للنقد الأدبي وهو أنه موجه إلى القارئ وأنه تفسير لعمل الأدبي وليس إشادة بكتاب خرج وليس تيسيرا لكي يشق الأديب طريقه إلى القراء، ولإن كان هذا متضمنا بالقطع في وظيفة النقد الأدبي، لكن غايته هي التفسير والتحليل فإذا فهمنا الأمر على هذا النحو وفهمنا النقد على أنه قرين الإبداع فإننا حين نتهم النقاد بالتقصير وبأن هناك أزمة نقدية فنحن بالضرورة نتهم الإبداع أيضا بالتقصير» [2]، وطالما أن الناقد ينفي أن يكون الإبداع العربي يعرف أزمة فهم حتما ينفيها عن النقد ويرى أن الإبداع العربي إبداع مرموق ولا يقل منزلة عن الآداب العالمية المتميزة، وطالما هو كذلك فالتلازم المنطقي بين الحركة الإبداعية والنقدية يجعل هذه الأخيرة فعالة أيضا، « كل هذا يؤلف الصورة الأدبية العامة وبالضرورة لابد أن تكون الصورة النقدية موازية لهذا النشاط، لكن ما يثير الأزمة الإختلاف الكبير بين النقاد من الجيل الأول والنقاد من جيل الوسط وجيل الشباب بعد ظهور بعض الاتجاهات النقدية الحديثة وبخاصة البنيوية » [3] والتي كانت موجة ربطها بعض نقادنا بالحداثة بل إنهم جعلوها هي ذاتها.

ولما كان من النافلة القول « إن النقد الأدبي بوصفه أداة من أدوات الفكر لا بد أن يعكس طبيعة ذلك الفكر عن طريق المبادئ والمفاهيم والآليات الذهنية التي توظف في الممارسة النقدية لكي

---

(1) جهاد فاضل ،المرجع السابق، ص 190.

(2) جهاد فاضل :المرجع السابق، ص 190، 191.

(3) جهاد فاضل، المرجع السابق، ص 198 .

يصح في تلك الحالة أن يوصف بأنه نقد أصيل أو غير أصيل، فلا قيمة لأي منتج فكري لا يعكس واقعه الثقافي ويتصف بخصوصية مجتمعه المميزة فالنقد طريقة في التفكير تسهم في تكوينه معطيات محلية أولا ثم إنه يفيد من ثقافة الآخر » [1]، لما كان هذا مسلمة يرى عبد القادر القط أن البنيوية كأي اتجاه جديد ألغت الاتجاهات القديمة وفي أحسن الأحوال شككت في جدواها وقزمت فعالياتها، إلا أن اندفاع النقاد الشباب إليها سرعان ما كشف عن لا وعي أحرج العملية النقدية والعمل الأدبي حين انقطع إلى الشكل، لأنها« لا يمكن أن تكون منهجا أدبيا في ذاته لأنها تلتفت إلى ظواهر شكلية في الكثير من الأحيان وتطبق على أيدي النقاد بصورة آلية لا تنفذ إلى كثير من خصائص النص ومقوماته وعناصره، وتبقى بعد هذا كثير من المقومات والعناصر غير مستوفاة وغير مدروسة في النص الأدبي كبعض الصور المجازية، كالإيقاع وكالرؤية الشعرية الكاملة، كالقصيدة » [2]، على الرغم من انتقاد القط للبنيوية إلا أنه يرى أنها« منهج لغوي وممكن أن يستفاد منه في النقد ويصبح أكثر منهجية. .. البنيوية كنوع من التطعيم للعمل النقدي وبث نوع من المنهج العلمي إن صح التعبير، لكنها وحدها لا يمكن أن تكون منهجا نقديا سليما » [3].

4. المنهج التكاملي عند عبد القادر القط:

يظهر كتاب "في الأدب العربي الحديث " خصائص نقد عبد القادر القط الذي يقوم على مبدإ التكامل من حيث هو« منهج اللامنهج، علما أننا لا نقصد باللامنهج الفوضى في التعامل مع المنهج » [4] وهو ما يكشف عنه الكتاب في تقديم عدة مقالات تتضمن:

- تحليل دواوين شعرية لبعض شعراء المقاومة (محمود درويش، سميح القاسم، وتوفيق زياد) وبعض الشعراء المصريين من الوقوف على قضية الالتزام في علاقته مع الفن.
- تحليل قصص وروايات بالمزاوجة بين التحليل الفني ورصد تطورها.

---

(1) علي يوسف، إشكاليات الخطاب النقدي العربي المعاصر،الروسم للصحافة والنشر والتوزيع، ط1، 2015، ص 169

(2) جهاد فاضل: المرجع السابق، ص 198 – 199

(3) جهاد فاضل :المرجع السابق، ص 198

(4) شايف عكاشة، المرجع السابق، ص 282 .

- تحليل أعمال مسرحية من خلال مناقشة قضايا فنية واجتماعية وسياسية والبحث عن أشكال جديدة للتأليف والإخراج المسرحي.

انطلاقا من وعي الناقد علاقة الأدب والحياة وعلاقة القديم والجديد وعلاقة الأدب والنقد يتعامل مع النص بوصفه ظاهرة حضارية وفنية لا غنى للناقد عن واحد من الوجهين بل إنه من غير المنطقي الفصل بينهما، وبناء على ذلك فإن المنهج التكاملي عند عبد القادر القط يتخلص من خلال:

1. تفسير العمل الأدبي في ضوء عصره وظروفه الحضارية والتاريخية، حيث لا يمكن للناقد إلا أن يضع يده على التربة التي أنبتت العمل وربطه بحياة صاحبه وأحواله من أجل تحليله وتفسيره دون التجني عليه.
2. الدراسة الفنية للعمل الأدبي، ولعل اهتمام الناقد بالجانب الفني بداية مرده تجنب إخضاع العمل الفني لمقولات نقدية ناجزة سلفا، ثم إن قيمة أي محتوى فني تظل منحطة إدا لم يكتمل الشكل أو الإطار الذي يحتويه.
3. الحكم على قيمة العمل الأدبي، وذلك بالنظر إلى مدى تمكن الأديب من تحقيق التوازن بين المحتوى وصياغته الفنية وهنا لا بد أن يحرص الناقد على إقامة التوازن الدقيق بين الظواهر والآراء والقضايا التي تبدو أحيانا متناقضة ويحاول إقامة توازن فني بين البناء والمحتوى في العمل الأدبي وربط القديم بالجديد، ومحاولة فهم القديم فهما فنيا وتفسير قضاياه تفسيرا حضاريا، إنها النظرة إلى القديم بمنظار معاصر مع ربطها بالجانب الحضاري، بالإضافة إلى ضرورة مراعاة التداخل بين الرومانسية والواقعية في العمل الأدبي وغيرها من القضايا كقضية الالتزام والحرية، وكل هذه العناصر في المنطق النقدي لعبد القادر القط أساسيات للتفسير الكامل للعمل الأدبي[1].

[1]، شايف عكاشة المرجع السابق، ص 284 .

المبحث الثاني: النقد التكاملي عند مرتاض

لم يكن يرفض مرتاض للمنهج الأحادي ولا دعوته لتركيب المنهجي وليد لحظة متأخرة من مشروعه النقدي، إنما وعي ناتج عن توجه فكري مبدأه الانفتاح، منذ خطواته الأولى في النص إذ يقول «وقد دأبنا نحن في تعاملنا مع النصوص الأدبية التي تناولناها بالقراءة التحليلية على السعي إلا المزاوجة أو المثالثة أو المرابعة وربما المخامسة بين طائفة من المستويات باصطناع القراءة المركبة التي لا تجتزئ بإجراء أحادي في تحليل النص، لأن مثل ذلك الإجراء مهما كان كاملا دقيقا فلن يمتح من النص المحلل كل ما فيه من مركبات لسانية... وإيديولوجية وجمالية ونفسية جميعا » [1]، وكأن قصور المنهج عند مرتاض إنما هو حاصل في معظمه بسبب طبيعة النص المركبة التي نفت الكمال والمثالية عنه، إذ« لا يوجد منهج كامل، مثالي لا يأتيه الضعف ولا النقص من بين يديه ولا من خلفه، وإذا فمن التعصب (و التعصب سلوك غير علمي ولا أخلاقي أيضا) التمسك بتقنيات منهج واحد على أساس أنه وحده ولا منهج آخر معه جدير أن يتبع » [2]، وإن في قوله "ولا منهج آخر معه " ما لا يدع شكا في أن مرتاض يعني فرضية اجتماع أكثر من منهج في نقد النص والفرق واضح بين هذا القول وعبارة " ولا منهج آخر غيره" وهو ما يثبت التركيب والتكامل عنده وليس الانتقال من منهج إلى آخر في أعمال نقدية منفصلة« إن من السذاجة أن نزعم أننا نبلغ من النص الذي نود قراءته منتهاه إذا وقفنا من حوله مسعانا على منظور نفساني فحسب، أو منظور بنيوي فحسب، مثلا. .. من أجل ذلك تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يطلق عليه في اللغة النقدية الجديدة "التركيب المنهجي " وذلك لدى إرادة قراءة نص أدبي ما مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع في التلفيفية » [3].

ورغم المزالق الكثيرة في هذه المغامرة التركيبية المنهجية يتمسك مرتاض بالوعي المنهجي والاجتهاد في العملية النقدية، فيقول «انطلاقا من حتمية انعدام الكمال في أي منهج، فإننا لا نصل

---

[1] عبد المالك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري ،اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005، ص 08 .

[2] عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص 12.

[3] عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص 08 .

أو نميل من حيث المبدأ إلى أي منهج إذا ونجتهد أثناء الممارسة التطبيقية أن نضيف ما استطعنا إضافته من أصالة الرؤية لمنح العمل الأدبي الذي ننجزه شيئا من الشرعية الإبداعية،، وشيئا من الدفء الذاتي والابتعاد عن النظرة الميكانيكية إلى النص الأدبي وهي نظرة الإيديولوجيين والنفسانيين والسيميائيين جميعا فكل من هؤلاء يعمد إلى قراءة نص ما من وجهة نظر شديدة الضيق بالغة التعصب لا تجاوز مدى اتجاهه الذي يتعصب له، فيحمله على التعصب على سواه فيقع فيما لا ينبغي له الوقوع فيه » [1].

يحتاج الناقد حسب مرتاض إلى أن يحسن التموقع بين المناهج النقدية وقدراته وكفاءاته كناقد فلا يقطع صلته بالأولى ولا تأخذه العزة بالثانية، لأن التسليم« بإفلاس المناهج التقليدية العتيقة التي ينبغي مدارستها إلا على أساس تاريخي خالص كما قد يدرس العالم الإلكتروني مبادئ الميكانيكا التقليدية ليلم بوظائف القطع داخل الجهاز العام كما كان ذلك في الزمن الغابر على الأقل، فدراسة المناهج العتيقة يندرج ضمن إطار استيميولوجي محض دون أن تكون له نتائج عملية في السعي النقدي الحدثي » [2].

1.النص الأدبي وعملية الإبداع :

إن فكرة التعدد المنهجي عند مرتاض لم تتأت من العدم إنما هي مرتبط وبشكل مباشر بالنص الأدبي الذي هو« فوق من يكتبه، يسمو عليه ويتعالى يختال من حوله ويتهادى، وعبثا يحاول محاولا التحكم في كتابته أو قراءته أو تأويله على النحو المطلق، بل إن قراءته تظل نسبية ومفتوحة بل أولية » [3] وما النقد إلا ملازم دائم للإبداع الأدبي وتاريخ الأدب يشهد أنه و<< منذ كان الإبداع كان الرأي حوله، ومنذ كان الإبداع الشعري خصوصا كان النقد له أي منذ كان فن القول أو العمل الفني باللغة (le langage) التي تستحيل إلى بناء أسلوبي معين كان حولها اللغة الواصفة أو لغة اللغة le)

(1) عبد المالك مرتاض :المرجع السابق، ص 13 .

(2) عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص 14

(3) عبد المالك مرتاض، نظرية النص ،دار هوما، الجزائر ،ط2010،2، ص 03 .

» (métalangage [1]). يرى الدكتور عبد المالك مرتاض أن النقد لا يمكن على الإطلاق أن يكون صنوا للإبداع وهذا الرأي بإجماع النقاد قديمهم وجديدهم لأن نقطة الابتداء ليست واحدة، ومن ثم فالإبداع الأول هو الكتابة الأدبية على مختلف أنواعها وألوانها، والتي قوامها الخيال المحض والسمة الجمالية الشعرية السامقة، ومن خلال هذه الإشكالية أوقفنا الكاتب على أهم سمات الإبداع الأول (النص الأدبي): أ- الخيال الخالص ب - الجمالية الإنشائية ج -الشعرية الرفيعة. أما النص الثاني (النص النقدي أو النص الوصفي) فله سمات من أبرزها: أ- إصدار الأحكام ب - التعليق ج - الاعتماد على النص الأول في الصياغة المعرفية (التناص مع النصوص الأخرى، ثم يخلص من خلال هذه الخصائص والسمات التي يتصف بها كل من النص الأدبي والنص النقدي إلى نتيجة جوهرية تجلت في أن الإبداع سيد نفسه والنقد يتكئ على غيره [2] ومرتاض في نظرته للإبداع إنما هو متأثر بآراء بلانشو ' فالإبداع كما يقرر مريس بالانشو« سواء أكان إبداع فن أم إبداعا أدبيا فلا هو تام (achevée) ولا هو غير تام (inachevée) بل أنه هو، وأما قوله إبداع فليس إلا هو حصرا ولا شيء غيره ولا يوجد أي شيء خارج هذا، والذي يريد أن يحمله على تعبير أفصح لن يجد شيئا بل سيجد أنه لا يعبر عن شيء، وأما الذي يذعن للتبعية للإبداع سواء في حال الكتابة أو في حال القراءة فإنه ينتمي إلى عزلة من لا يعبر إلا عن لفظ كان: اللفظ الذي يخبأ اللغة إما بإخفائه وإما بإظهاره وذلك بتلاشيه في الفراغ الصامت للإبداع » [3]. ولما كان مفهوم الإبداع متصورا بهذا الطرح كان من العسير مواجهته بالنقد لذلك يسعى الناقد جهده في تنويع وسائله النقدية، وإذا كان « للفن مادة هي الواقع المتسلط على الفنان، وللفن لغة هي التعبير عن هذا الواقع بأدوات فنية تتلاءم مع موهبة الفنان وتجربته واستعداده» [4] فإن للنقد أيضا لغة وأدوات تناسب طبيعة الفن المنقود من حيث

---

[1] عبد المالك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، 2005، ص 49 .

[2] عمر بن طرية، عبد المالك مرتاض، من خلال كتابه في نظرية النقد، الأثر مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة – الجزائر، العدد 08، ماي 2009، ص 192 – 193

[3] عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 313-314 .

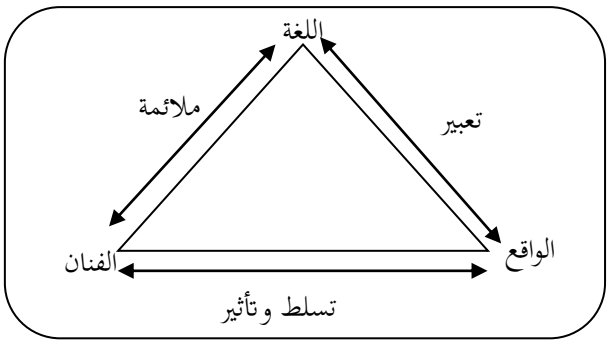
[4] عبد المالك مرتاض، النص الأدبي، ص 15، عن حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 197

التنوع والتعدد والانفتاح، وإذا كان «الإبداع الأدبي كهوية يرتبط بالأديب كمبدع، وهو كرسالة ترتبط بالواقع كوجود، ثم هو كتبليغ يرتبط باللغة كمادة توصيل » [1] فإنه من العبث أن نطالب النقد بالتزام خط سير واحد (منهج واحد).

2.تجاوز ثنائية الشكل والمضمون:

لقد أصبح من النافلة القول إن أبرز الخطوط العريضة التي تباينت فيها مناهج النقد هو موقفها من شكل النص ومضمونه، حيث تجاوز الناقد مرتاض هذه الثنائية« ليؤسس نموذجا جدليا تفاعليا تنزاح فيه سلطة المرجع وسلطة النص مفسحتين المجال لسلطة من موع آخر هي محصلة لتفاعل ذوات وجدل أصوات، نموذج يمتلك فيه النص إمكانية الانفتاح ويمتلك فيه القارئ إمكانية الاختلاف ويمتلك فيه الناقد إمكانية التعدد والتجدد » [2].

إن تجازو جدلية الشكل والمضمون التي أرهقت النقد إنما تأتت لعبد المالك مرتاض من خلال تصوره للفن من حيث هو هوية مرتبطة بالأديب ورسالة مرتبطة بالواقع وتبليغ مرتبط باللغة



الشكل رقم (01): علاقة الفن باللغة والواقع والفنان

(1) شايف عكاشة، نظرية الأدب، ص 107، عن حبيب مونسي، المرجع نفسه ص 197 .

(2) حسن بوحسون، النقد الجزائري وسلطة التجريب، قراءة في الآليات النقدية عند عبد المالك مرتاض، الخطاب: العدد 15، ص 95.

« إن القراءة الأولى للمثلث كما جسده عبد المالك مرتاض تكشف عن ضرورة التحول عن الشكلية إلى رحاب البحث عن مدارات أوسع وأرحب تمكن القارئ من استغلال كافة المعطيات لتغذية القراءة الجادة وقد طرحت البنيوية التوليدية فهما جديدا يكسر حدود الشكلية ويفتح مغاليقها على الواقع والصراع في آن ويعيد للأذهان النقد الماركسي في ثوب مبنين هذه المرة »[1].

3.تنكيب قراءة النص عن نقد النص:

يرفض مرتاض علمنة النقد مطلقا ويعتبره عبثا إذ يقول« عبثا يحاول الذين يعلمنون النص أن يتخذوا لكتابته أو لقراءته علما صارما كل الصرامة به يحكم ومعيارا دقيقا كل الدقة يحتكم إليه. .. لا علم للنص فيما يبدو. .. وإنما النص فن من قبيل الفنون العبقريات الحسان فبأي أداة يمكن علمنة ما لا يجدي فيه البرهان ؟ علمنة النص خصي له وتشويه لخلقته وتبشيع لصورته وتقبيح لبهائه بل تدمير لكيانه » [2]« وأيا كان هذا الذي يأتي إلى نص أدبي ما فيكتب من حوله تحليلا فإنه لا يفلت من صنف القراء، كما أن مسعاه لا يفلت من مفهوم القراءة بيد ان هذه القراءة تختلف اختلافا بعيدا بين محلل ومحلل من جهة، ودارس ودارس من جهة ثانية، وبين قارئ عادي وقارئ محترف آخر من وجهة أخرى، مما يجعل من مفهوم القراءة إشكالية لسانياتية سيميائية نقدية جميعا فالنقد قراءة مجرد قراءة شخص محترف لنص أدبي ما، والأدوات التي يصطنعها في فهم هذا النص أو قراءته أي تمثل تأويله على نحو ما هي التي تحدد معالم التحليل الذي ينشأ عن مسعاه الأدبي » [3]، ولعل ما يجعل مرتاض يرفض علمنة النقد هو أن التجارب أثبتت أن النص الواحد يجب أن يظل مفتوحا وكل قارئ يمكن أن يقرأه بمنظاره الخاص به الوقف عليه دون أن يكون ذلك على وجه الضرورة ضربا من التحيز الذي يتحدث عنه كريماص وكورتيس، فلا وجود لقراءة علمية خالصة، وهو الأمر الذي لا نحسب أن كريماص نفسه يؤمن به في قرارة نفسه مع ما نعلم من لهاث السيميائيين وراء تأسيس قواعد صارمة لسيميائية عبر نظرية اللسانيات، ولكن كل المساعي والبحوث والنتائج إلى يومنا هذا لم تستطع أن

(1) حبيب مونسي: المرجع السابق، ص 199.

(2) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 07 .

(3) عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 07 .

ترقى في هذا المجال الجديد إلى مستوى النظرية فكيف إذن يصر كريماص وأصحابه على مطالبتنا بإغلاق النص » [1]. إن المنهج الذي يفرض على النص فرضا لايمكن إلا أن يحمل النص مالا يحتمل أو يغمطه حقه ويسكت عن الكثير مما يريد قوله وهو ما يجعل منه منهجا قاصرا وكفى. << إن عرض المنهج بهذه الصورة والتي تأخذ في اعتبارها طبيعة النص أولا يتيح للمنهج خاصية التعددية وتجعله سببا قائما وراء النص وتحدده وسيلة لا غاية سابقة عليه تفرض نفسها على المحلل وتستهلك جهده في مطالب فقد لا تغني عن هذا النص ولا تخدم ذلك، بل تجعل المنهج أفقا مفتوحا يتسع لكل تنويع إجرائي يتبع طبيعة النص، ولا يجعل هذا الأخير تابعا له » [2]وتاريخ النقد الأدبي يؤكد هذا فبعدما كانت القراءة النقدية مغلقة لا تقول إلا ما يسمح به المنهج << فإنها أضحت قراءة مفتوحة إلى حدود بعيدة على منجزات النقد الحداثي تتمثله بوعي من خلال طبيعة الإبداع العربي وظروفه ولغته، وترى السياقات المختلفة حضورا فعالا في إبراز لعبة تفاعل الدلالات ليس في حدود النص الخطية بل عوالم السمة والتواصل الفني والجمالي عامة » [3] وهو ما يتناسب مع طبيعة النص الأدبي الذي سلمنا غير مرة أنه مفتوح.

4.المنهج التكاملي عند مرتاض (التحليل السميائي للخطاب الشعري):

يجد قارئ أعمال مرتاض – ودون عناء – تلونا منهجيا في الممارسة النقدية إن على مستوى الخلفية الفلسفية وإن على مستوى الآليات الإجرائية، وهي سنة استيميولوجية لا مندوحة عنها، حيث« إن القطيعة المعرفية لا تقول بها أية فلسفة قديما وحديثا، ويعني ذلك أن كل مذهب نقدي هو أصلا تركيب من جملة من المذاهب كما أن كل فلسفة لا ينبغي لها أن تنهض إلا على فلسفات سبقتها فتعمل على التركيب فيما بينها بالمخالفة والموافقة والتعميق والبلورة للخروج بنظرية فلسفية جديدة ولكن على بعض أنقاضها » [4]، من أجل هذا لا مجال للحديث عن قطيعة ابستيمولوجية

(1) عبد المالك مرتاض المرجع السابق، ص 11 .

(2) حبيب موسني: المرجع السابق، ص 193 .

(3) حبيب مومني :المرجع السابق، ص 195 .

(4) عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1995، ص 07 .

لمناهج النقد الأدبي، سواء أكانت سياقية أم نسقية حتى إن هذه العلاقة قد تمتد من السياقية إلى النسقية.

يقول مرتاض في مدخل كتابه "التحليل السيميائي للخطاب الشعري« إن من السذاجة أن نزعم أننا نبلغ من النص الذي نود قراءته منتهاه إذا وقفنا من حوله مسعانا على منظور نفساني فحسب، أو منظور بنيوي فحسب، مثلا. .. من أجل ذلك تجنح التيارات النقدية المعاصرة إلى ما يطلق عليه في اللغة النقدية الجديدة "التركيب المنهجي " وذلك لدى إرادة قراءة نص أدبي ما مع الاجتهاد في تجنيس التركيبات المنهجية حتى لا يقع في التلفيقية » [1]، تأسيا بصنيع غولدمان في بنيته التكوينية التي أنقذت حسب تعبير مرتاض البنيوية من الإغراق في الميكانيكية والاجتماعي من الإغراق في الإديولوجي، الأمر الذي يستدعي النظر في إمكانية نقد جديد قائم عند مرتاض على المطاوعة المنهجية، « ومرد هذه المطاوعة في المنهج المقترح عند عبد المالك مرتاض تستند إلى اقتناعات ترسبت من خقل الممارسة، فرفضت ابتداء أشكال النقد السائدة، والتي قامت على حصر النتائج وإصدار الأحكام الجمالية حول النص الأدبي المدروس، فإن النقد الجديد يرفض هذا المسعى ويشرئب إلى أن يعد النقد مجرد نشاط ذهني يساق حول نص آخر دون أن يسعى بالضرورة إلى اتخاذ رداء القاضي المتحكم القادر على تعرية ما بالداخل » [2]

– في كتاب التحليل السيميائي للخطاب الشعري:

المدخل: يفتتح الناقد الكتاب بإحالات وتعليقات حول النص الأدبي باعتباره حقلا للقراءة ولعل أول ما يشير إلى انتفاء التعصب عن الفكر النقدي لمرتاض هو تأكيده منذ الأسطر الأولى على أن هذا الاعتبار المشار إليه ليس وليد العصر، فقد اجتهد العرب القدماء في بعض الأعمال التحليلية في تأويلات وإن كانت قائمة على« أساس من تأويل المعنى اللغوي أو على أساس من تخريج القراءة

(1) عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 08 .

(2) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 194.

النحوية، إلا أن ذلك لم يمنع من وجود ملامح ترقى إلى ما فوق ذلك هنا وهناك» [1]. ولما كان الأمر هكذا كانت القراءة بمفهومها المفتوح هي التي تنهض بأعباء اكتشاف النص ونقده متجاوزة المنظور الأحادي والتقنيات الأحادية، ويعتبر مرتاض أن البنيوية التكوينية إنما اعتمدت على هذه التركيبة المنهجية لإنقاذ البنيوية والمنهج الاجتماعي، ولعل الأدق ان نقول إنه لإنقاذ للنص الأدبي الذي يضل محتاجا إلى أدوات إجرائية لا تتفرد بالتحليل ولا تستبد بالمنهجية بل تطور الرؤى وتكمل النقائص.

يرى مرتاض الوراثة مبدء يتحكم في تطور المناهج اللسانية التي انطلقت من جهود النحاة وفقهاء اللغة والمعجميين والأسلوبية التي انطلقت من مبادئ البلاغة ثم البنيوية التي انطلقت من جهود الشكلانيين وآراء سوسير الدلالية بالنسبة لمرتاض تجسد السيميائية بامتياز التركيب المنهجي المنشود بما هي« خليط من اللسانيات والنحويات وربما البلاغيات أيضا، ذلك بأن إجراء التشاكل (isotopie) بأنواع المختلفة لا يعدو كونه تجسيدا لمساع ذهنية كانت تتردد على ألسنة البلاغيين وفي إجراءات بعض الفلكيين العرب البارعين. .. وكل ما في الامر أن المساعي المعاصرة تتسم بتقنيات أدق ومنهجية أصرم » [2].

إن التداخل بين العلوم الإنسانية والعلوم الدقيقة حتمية يفرضها المفهوم والمصطلح ويحتاجها النص إذ يقر مرتاض أن محاولته التموقع في إطار السيميائيات لم تمنعه من الانتشار خارج فضائه كلما دعت الضرورة لإشباع النص بالتحليل. ولا يهمل مرتاض الجهود النقدية العربية القديمة ولم يمنعه اهتمامه بالمناهج الغربية والنظريات الحديثة من العودة إل التراث من خلال استحضار قراءات ابن الأثير وابن جني وابن سيدة والتبريزي وعلي بن عبد العزيز الجرجاني. ..

يقول مرتاض بتعددية القراءة وتشاكلها بل ونقد آراء كريماص وأصحابه ممن يرون ضرورة القراءة الواحدة فيسعون إلى ضبط آلياتها ويحاولون جعلها علمية وذلك لثبوت عجزهم إذ يقول« نجنح لتعددية القراءة بتعدد القراء وبتعدد الأهواء وتعدد الثقافات واختلاف الأزمنة وتباعد الأمكنة، كما

(1) عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 07.

(2) عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص 09

نميل إلى تعددية هذه القراءة بالقياس إلى الأجناس الأخرى من الفنون ولا نشترط أثناء ذلك إلا أن يكون القارئ متخصصا محترفا إذ يجب إسقاط قراءات المبتدئين والهواة والمحرومين من الذوق الأصيل من الحساب » [1].

طالما أن مرتاض يرفض علمنة النقد من جهة والتعصب لمنهج واحد من جهة أخرى فإنه قد اختار نظرية السيميائية ملحقا بها الأسلوبية والبلاغة، وذلك لقدرة هذه النظرية على التسلط الشديد على مفاهيمها وأدواتها الإجرائية، لأنها« بحكم عنفوان شبابها ونضارة إهابها وقوة أسر تقنياتها التي تقوم على الفيزياء والرياضيات والفلسفة والمنطق تحاول احتواء كل العلوم التقليدية التي وكما رأينا كان يحلل الخطاب الأدبي بها، من أجل ذلك جئنا نحن اليوم إلى نص من نصوص السياب فاجتهدنا بتحليله بأدوات سيميائية » [2]، وهذا النص الذي اختاره مرتاض هو قصيدة شناشيل ابنة الجلبي، حيث اعتمد التحليل وفق ثلاثة مستويات يمثل كل منها فصلا من فصول الكتاب وهي على الترتيب:

- المستوى الأول: التشاكل والتباين
- المستوى الثاني: الحيز والتحيز
- المستوى الثالث: المماثلة والقرنية

المستوى الأول: التشاكل والتباين في لغة الشعر عند السياب

– مفهوم التشاكل: يقدم مرتاض هذا المفهوم منطلقا من جذوره الغربية فالمصطلح (isptopie) هو مصطلح كيميائي« وقد اصطنع هذا الحرف لأول مرة عام ثلاثة وثلاثين وتسعمائة وألف معجم لاروس وهو منحوت في أصله من جذرين اثنين إغريقيين (Isos) ومعناه يساوي أو مساو و(Topos) ومعناه المكان فكأن هذه التركيبة تعني المكان المساوي أو تساوي المكان.

[1] عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص 12

[2] عبد المالك مرتاض، المرجع السابق، ص 20

ويعرف مرتاض التشكل أيضا على أنه كل ما استوى من المقومات الظاهرة المعنى والباطنة والمتمثلة في التعبير والصياغة وهي متمثلة في المضمون، تأتي متشابهة مرفولوجيا ونحويا أو إيقاعيا أو تركيبا عبر شبكة من الاستبدالات والثنائيات وذلك بفضل علاقة سياقية تحدد معنى الكلام، ثم يبحث مرتاض في قضية التشاكل لا عند الغرب فقط بل وفي البلاغة العربية القديمة، ليجد عند هؤلاء وأولئك ما يشكل وعيه النقدي ويساهم في بناء مشروعه النقدي بما يوافق روح التركيب والجمع.

من بين تعريفات التشاكل أنه عبارة عن محور تركيبي على مدى سلسلة تركيبية من الكلام مؤلفة من كلاسيمات (Classemes)، نستطيع ضمان التجانس للخطاب المنطوق، وانطلاقا من بعض هذا التعريف فإن مفهوم تركيب (Syntagne) يجب أن يضم على الأقل صورتين معنويتين هما اللتان تشكلان السياق الأدنى الذي يفضي إلى قيام تشاكل (Isotopie)، ويعرف راستيي F.RASTIER وميشال أريفي (M.ARRIVE) التشاكل على أنه نواة تركيبية (Itérativité) لوحدات لسانية ظاهرة أو غير ظاهرة منتمية إما إلا التعبير وإما إلى المضمون أو بوجه عام هو تكرار لوحدات لسانية. .. على حين أن دولاص (DELAS) عرفه على أنه جملة من إسهامات لوحدات لسانياتية غير ظاهرة بالتناقض مع تنوع الوحدات اللسانياتية أخرى ظاهرة [1]، إن المجدي في موقف الناقد أنه لا يهمل الموروث العربي بل ويستغل جهود القدامى، فقد كان« العرب تعاملوا مع مفهومي التشاكل والتفاعل بوعي منهجي ناضج كما يمثل ذلك مثلا في تنظيرات عمر بن مسعود بن ساعد المنذري المتوفي سنة 1120 للهجرة في كتابه كشف الأسرار المخفية، فاتخذه إجراء منهجيا في تصنيف معاني الأشياء سواء بما تشاكلت أو تقابلت لا يعدو كونه تجسيدا لمساع ذهنية كانت تتردد على ألسنة البلاغيين » [2]، وحتى لا يبقى الأمر مجرد تغن بإنجازات البلاغة العربية القديمة في قضية التشاكل واستثمارا لها« وفي محاولة منه لتأصيله انطلاقا من فكرة أن التشاكل هو التساوي فإن الناقد رصد استعماله في التراث العربي بشكل لافت ومن بين مفرداته الطباق، المقابلة، النشر، الجمع وغيرها

[1] عبد المالك مرتاض: المرجع السابق، ص 21 .

[2] عبد المالك مرتاض المرجع السابق، ص09

مما تزخر به هذه المصادر إلا أن العرب لم يوفقوا في صياغة نظرية للتشاكل » [1]، ويظهر التشاكل المبدأ التركيبي في نقده بشكل واضح حيث يعرفه« مرتاض على أنه تشابك لعلاقات دلالية عبر وحدة ألسنية إما بالتكرار أو بالتماثل أو بالتعارض سطحا أو عمقا وسلبا وإيجابا، كان هذا التعريف في بداية ترجمته لهذا المصطلح ويتقاطع فيه إلى حد بعيد مع مفاهيم كريماص من حيث اقتصاره على مضمون الخطاب دون الشكل، وذلك حين تبادل العلاقات الدلالية بين الوحدات الألسنية، وكان التشاكل في استعمالات كريماص يقوم على التواتر أو التكرار وخص به جانب المضمون، ومع الممارسة والتعامل مع المصطلح فإن مرتاض وسع فيه وذلك باشتغاله بالجانب الشكلي، وينتصر لراستيي الذي وسع هو أيضا ليشمل المحور التعبيري » [2]، ويعرج مرتاض على آراء بعض معاصريه إذ يعرض بإيجاز رأي الناقد محمد مفتاح معتزا بخوضه في مثل هذه التعريفات السيميائية آخذا عليه التطويل والإلحاح والغموض بل وتوظيف ألفاظ بعيدة عن حقل السيمياء، فمرتاض إنما يحاول أن يبسط المفاهيم أمام القارئ العادي أكثر من القارئ المختص لذا يقرن الاجتهاد والتطلع إلى التطوير بالرؤية والتأني. وقد << حدد الباحث (إفرنسو راستييه) تعريفا للتشاكل ملخصه أنه كل تكرار لوحدة لغوية مهما كانت، موسعا المفهوم وفاتحا له المجال أكثر معمما ومدمجا التعبير والمضمون معا وهو تحديد في اعتقاد كريماص يدخل كثيرا من المغالطات » [3]. وكان محمد مفتاح« قد أحاط هذا المصطلح بكم هائل من التعريفات، من التوظيف في الخطاب النقدي المعاصر وكانت فرصة الإشارة الأولى لديه حين طرح هذا المفهوم في كتابه (تحليل الخطاب الشعري – استراتيجية النص) مستقرا على اصطناع مصطلح تشاكل مقابلا للفظ الأجنبي (Isotopie) ومفهوم اللاتشاكل ترجمة عن اللفظتين Hétérotopie وallotopie والمفهومان في اعتقاده منقولان عن ف. راستيي

(1) شارف فوضيل، مستويات الخطاب النقدي عند عبد المالك مرتاض – قراءة في المنهج –، رسالة ماجستير، ص 175 .

(2) شارف فوضيل، المرجع السابق، ص 176 .

(3) مولاي على بوخاتم، مصطلحات النقد العربي السيماءوي، الإشكالية والأصول والامتداد، ص 181

F.Rastier، وهما إجراءان مهمان في تحليل الخطاب، ثم إن مفهوم راسيي للتشاكل مأخوذ بشكله المهم التعبيري والمضموني معا » [1].

وعليه رفض الباحث التسليم بدلالة هذا المصطلح مطلقا فنعت تحديدات كريماص بالتخصيص وتحديدات راستيي بالتعميم والتوسيع، واقفا على مناقشة الرأيين معا ومستقرا في الأخير على حقيقة أن التشاكل في تصور العالمين لا يحدث إلا بتعدد الوحدات اللغوية أي بالتباين، ثم مشترطا عنصرين أساسيين يتحقق بهما التشاكل هما:

1. التكرار المعنوي لرفع إبهام القول.
2. صحة القواعد التركيبية المنطوقة بما فيها من مساواة الجمل [2]« ولتوضيح أدق يشار إلى أبرز تعريف اقترحه الباحث هو ان التشاكل تنمية لنواة معنوية سالبا أم إيجابا بإلمام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة » [3]. وقد سجل حميد لحميداني على هذا التعريف مقولات تتلخص في :

- إن التشاكل تنمية لنواة معنوية: وهذا يساوي الجانب التركيبي التحويلي بشقيه التعبير والدلالة.
- إركام قسري واختياري: وهذا يساوي جانب التناص
- جانب تداولي ويمكن أن نعطيه بعد السوسيولوجيا

أورد عبد المالك مرتاض مصطلحات بينها (تشاكل) و(مجانسة) و(مشابهة) ومعتقدا أن البلاغيين كتنو قد حاولوا الإلمام بهذه المسألة، ولكنهم حاموا من ولها ولم يقعوا عليها قط على النحو الذي وقع بها علميا كريماص، وفي صورة مصطلحات مختلفة أهمها: الطباق والمقابلة واللف والنشر والجمع[4].

---

[1] علي مولاي بوخاتم :المرجع السابق، ص 182

[2] مولاي على بوخاتم، المرجع السابق، ص 182

[3] جاء هذا التعريف في كتاب تحليل الخطاب الشعري، لمحمد مفتاح، ص 223-224.

[4] ينظر مولاي على بوخاتم: المرجع السابق، ص184

المستوى الثاني: الحيز والتحيز في لغة الشعر لدى السياب

– مفهوم التحيز: يبدأ مرتاض هذا المستوى بتعريف الحيز متجاوزا مفهوم المكان الجغرافي، و«لكنه يشرئب إلى منحه شحنة جديدة من الدلالة السيميائية بتوسعة مفهومه إلى أي حيز من الأحياز: كالخطوط والأبعاد والأحجام والأوزان وكل ما يتخذ حيزا ما كالمطر، والسحاب الماء»[1] وليصبح الحيز خصبا، وانطلاقا من هذا الطرح الجديد المفهوم الحيز يولد مرتاض مصطلح " التحييز"« وهو مصوغ من الحيز نفسه كما هو باد والغاية من استعماله هي بعث الحركة التأثرية في هذا الحيز ليفرز أحيازا جديدة وذلك بناء على لوحات حيزية خلفية تتمثلها في النص المقروء أو بناء على ما يطلق عليه النقاد العرب المعاصرين " الإطار" » [2]، وتصل الخصوبة (خصوبة الحيز) أوجها حين يصل إلى التحايز« وهي المرحلة المجسدة لأوج التفاعل الحيزي » [3]. لقد تمكن مرتاض بهذه المفاهيم المتراصة أن يضفي الأدبية والحيوية على المفهوم التقليدي للحيز حيث يرفض مرتاض أن يكون الحيز في الأدب (شعرا أو نثرا) جغرافيا، وينطلق من تعريف« أ.د أليكسندروف الحيز على أنه مجموعة من الأشياء المنسجمة (من الظواهر والأحوال والوظائف والصور والتفسيرات المتغيرة) التي توحدها علاقات تشبه العلاقات الحيزية العادية (الاستمرارية البعد. .. إلخ) » [4]. و يعرفه في موضع آخر فيقول «إننا نعتقد أن الفضاء أوسع من الحيز شمولا وتفصيلا وأشسع دلالة من أن يحتوي على هذه المساحة الضيقة أو المحدودة الأطراف التي نود إطلاقها على مكان جغرافي ما، أو على صلة بالمكان الجغرافي، على نحو أو على آخر، فالفضاء كم هذا الفراغ الهائل الذي يمتد من حولها امتداد مدى أبصارنا، أما أن نطلق الفضاء على كل مكان محدود بالمساحة والمسافة تركض فيه أحداث رواية أو تضطرب حوله حركة حيزية حية في قصيدة شعرية، فإننا لا نرى إتيان ذلك إلا من الحرمان وقصور الذوق اللغوي » [5].

---

(1) عبد المالك مرتاض، التحليل السيميائي للخطاب الشعري، ص 87 .

(2) المصدر السابق، ص87

(3) المصدر السابق، ص 88

(4) I.Lotman , op ,cit p 310 عن عبد المالك مرتاض، النص الأدبي من أين إلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1983، ص 101 .

(5) عبد المالك مرتاض، المعلقات السبع، ص 67.

ويضيف مرتاض مؤكدا: «وإذا كان المكان بالمفهوم المادي المحسوس لا يكاد يعنى به إلا الجغرافيون، وإذا كان المكان بالمفهوم العام المجرد لا يعنى به إلا الفلاسفة فإن الحيز كما نتصوره نحن عالم شديد التعقيد متناهي التركيب، يتشكل بلا حدود ويتنوع في أفق مفتوح، ومن العسير الانتهاء فيه نتيجة لذلك إلى تعريف صارم وحكم قائم، ولعل سعة مفهوم الحيز وامتداد أبعاد مدلولاته هما اللذان جعلانا نعنى به من الوجهة الأدبية الخالصة، فنجتهد في بلورة مفهومه ضمن إطار الأدب البحت، لا ضمن إطار الفلسفة المجردة وضمن إطار الخيال المجنح لا ضمن إطار الواقع المحدد » [1] وليضفي عليه الحيوية الأدبية يقول أيضا« ونحن. . لا نريد أن يكون الحيز مجرد سيميائي أخرس أو محايد في نسج الخطاب ولكنا نريد أن يكون له شأن من الدلالة والحركة السيميائية التي تحدد معالمه وتضبط وظيفته التي يجب أن تحاور الطور التقليدي الذي ينهض على تصور مكان جامد شاحب إلى طور من السيميائية تسخر اللوحات الخلفية لهذا الحيز من أجل منح هذا الخطاب أبعاد دلالية جديدة تفضي به إلى التماسك اللسانياتي وتجعله مقتدرا على التوغل في أعمق الأشياء وأدقها » [2]

لا يغفل مرتاض التراث البلاغي والنقدي، إذ يعود إليه فحصا ونقدا وهو في مفهوم الحيز لم يتوان عن ذلك، حيث يورد عبارة الجاحظ من كتابه "البيان والتبيين" (إعلم حفظك الله أن حكم المعاني خلاف حكم الألفاظ، لأن المعاني مبسوطة إلى غير غاية وممتدة إلى غير نهاية، وأسماء المعاني مقصورة معدودة ومحصلة محدودة) «فكأن الجاحظ يريد أن يتحدث هنا عن الحيز الأدبي باعتباره معاني مفتوحة غير موصدة وممتدة غير محددة، فالألفاظ التي تعبر عنها محصورة في معجمها إلا ما ولد منها، في حين أنها هي ممتدة إلى غير نهاية، ولا يريد الجاحظ هنا على وجه الدقة إلا ما كان يريد إليه من وراء قوله، في موطن آخر «المعاني مطروحة في الطريق، فعلى الرغم من أن هذه المعاني مطروحة في

(1) عبد المالك مرتاض، المعلقات السبع، ص 68 .

(2) عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، ص 145 .

الطريق فعلا أي مفتوحة الحيز ممتدته إلى غير نهاية، إلا أن الشيخ لم يتحدث عن أن ألفاظها محصورة » [1].

كما يستشهد مرتاض بنص الأصفهاني ليؤكد أن العرب القدامى لامسوا نظرية الحيز الأدبي المتمظهر عبر قابلية حيز اللغة للامتداد أو النقص أو التقديم أو التأخير.

وينتقد مرتاض موقف جميل صليبا في الخلط بين المكان والحيز« وإذا كان علماء المكان يرون أن الحيز أو المكان (مادام الفلاسفة العرب المسلمون فيما يبدو لم يميزوا المكان من الحيز ولا الحيز من المكان بدقة معرفية صارمة هو الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده، فإننا نلاحظ على هذا التعريف: أنهم يصطنعون "الفراغ المتوهم" وكأنهم كانوا يؤمنون ببعض ذلك إلى أن الحيز لا يرد على الحقيقة وإنما يرد على التخيل والتوهم، وكأنه ينشأ عن هذا التعريف أليق بالحيز كما نتمثله نحن في الأدب عنه في الفلسفة التي تنشد الدقة والإحاطة والشمول الذي لا يغادر شيئا ولا يتركه إلا قرره وناقشه » [2]. و أما عن أشكاله فيقول «إن الحيز كما نتصوره نحن هو هيئة تتخذ لها أشكالا مختلفة لا نهاية لها مثلها فتعرض ناتئة ومقعرة ومسطحة ومستقيمة ومعوجة وعريضة وطويلة، كما تمثل لنا في صورة خطوط وأبعاد وأحجام وأوزان دون أن ترتبط بالضرورة بما وبمن فيها » [3].

المبحث الثالث: التكامل في نقد محمد مفتاح

(1) عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، ص 303 – 304 .

(2) عبد المالك مرتاض، المعلقات السبع، ص 70 .

(3) عبد المالك مرتاض: المرجع نفسه، ص 71 .

كل ممارسة نقدية بوصفها فعالية تستنطق النص الأدبي لابد لها أن تصدر عن أمرين، رؤية ينطلق الناقد منها تمثل وعيه للنص من حيث هو فعالية إبداعية، ومنهج ينطلق فيه نحو هدفه من خلال سلسلة إجراءات منتظمة مرتبطة سرا أو جهرا بتلك الرؤية التي يصدر عنها، ولما كان هذا هكذا. .. يصر محمد مفتاح على إثبات الجانب النظري في أعماله النقدية لما لها من أهمية في إضاءة زوايا المنهج وظروف تطبيقه من خلال مشروعه النقدي القائم على تواصل حلقاته تعميقا وتوطئة، والذي ما انفك يفتح آفاقا جديدة وتصورات واعية وواعدة في التعامل مع النص، هذا المشروع الذي يتجسد في المؤلفات الآتية:

- في سيمياء الشعر القديم: دراسة نظرية وتطبيقية.
- تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص.
- دينامية النص: تنظير وانجاز.
- مجهول البيان.
- التلقي والتأويل: مقاربة نسقية.
- التشابه والاختلاف: نحو منهجية شمولية.
- النص من القراءة إلى التنظير.
- مفاهيم موسعة لنظرية شعرية.

كل هذه الأعمال النقدية مستهلة بتوطئة نظرية يعمد فيها الناقد إلى رؤاه خاصة ما تعلق منها بالنظريات الغربية في مختلف الحقول، إذ « لم يبق مستحسنا بعدما بدأت المناهج الحديثة تشيع بين المهتمين والطلبة وعموم المثقفين أن يكتفي الكاتب فيها بتقديم تطبيقات بدون الكشف عن الخلفيات الإبستيمولوجية والتاريخية التي نمت وترعرعت فيها تلك المناهج وإنما صار متعينا عليه أن يبين قواعد اللعبة وآلياتها ويهتك خبايا أسرارها » [1]، وهذه الخاصية عند محمد مفتاح هي السبب في اختيار بعض مدوناته من مشروعه النقدي الذي يشكل نسقا معرفيا مبنيا على أساس ابستيمولوجي

[1] محمد مفتاح، دينامية النص تنظير وإنجاز، الفكر الثقافي العربي، دط، دت، ص 05 .

مبرر يدفع إلى القبول برضى أو الرفض بقناعة. لقد وقع الاختيار على ثلاث مدونات تنتمي إلى ثلاث محطات مهمة في مشروعه النقدي وذلك إثباتا للتكامل في الفكر النقدي للناقد، وهي:- في سيمياء الشعر القديم. – تحليل الخطاب الشعري - دينامية النص

وسيتضح من خلالها مدى مشروعية النقد التكاملي ومدى وفاء الناقد لمبدإ التعدد المنهجي من خلال الكشف عن الأنساق المعرفية والمنهجية المتقاطعة وقدرتها على بلورة تصور مجدي لمنهج ناضج له من الشمولية ما يجعله مقنعا ومجديا.

1.التكامل في " في سيمياء الشعر القديم " :

يؤكد محمد مفتاح منذ عام 1982 على جدوى التعددية المنهجية في مقدمة كتابه "في سيمياء الشعر القديم " الذي كان نموذجه "نونية أبي البقاء الرندي" إذ يقول« وقد اخترت قصيدة أبي البقاء الرندي "النونية" لتحقيق نياتي ولتطبيق عناصر "نظرية" نحتتها مما ورد عن بعض النقاد العرب القدامى من مبادئ، ومما انتهت إليه الدراسات الشعرية – السيميائية الآن، فالمحاولة –إذن- تدخل ضمن القراءة المتعددة » [1]، والتي استندت في مشروعيتها إلى الفرضية التي انطلق منها الناقد، حيث افترض« أن الدعوة إلى الجهاد والاتحاد كانت أكبر غل للأندلسيين. .. وهذه الدعوة صيغت شعرا ونثرا وعبر عنها بكتابات فلسفية وصوفية وتاريخية وفقهية كما تجلت في بناء معماري » [2]، إنه جهاد عند الناقد مصطبغ بصبغة تلك الكتابات يغالب النظرية الأحادية وتغالبه ويطلب الاتحاد مع الآخر لكسب مشروعية البقاء.

قامت العملية النقدية للنونية ابتداء من الصفحة واحد وعشرين على:

أ. قراءة القصيدة في معايير عصرها: من خلال عملية الفهم بالموازنة والتي تستند إلى الشعرية العربية التي أسسها القدامى، فاستغلال ما يصلح إذن من آراء القدامى فيه وفاء للتاريخ

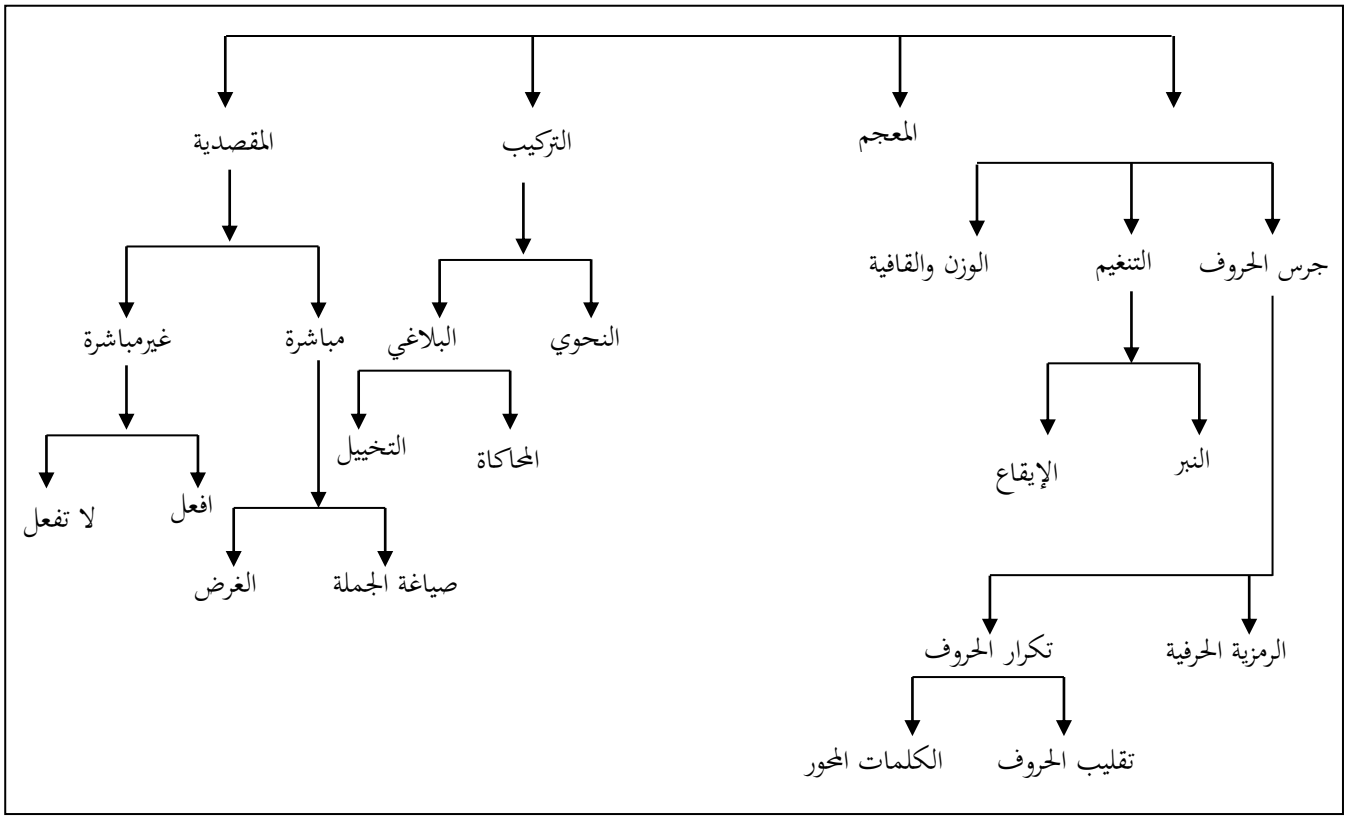
(1) محمد مفتاح، في سيمياء العربي القديم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، 1989، ص 05 .

(2) محمد مفتاح، المصدر السابق، ص 09 .

وتوفير للجهود التي قد تبذل هدرا ومعاصرة محتوية للصالح من التراث ونبذ ما لا يصلح لقصوره الإجرائي أو حمولته الميتافيزيقية أو القدحية يجنبنا الوقوع في الخلل المنهجي » [1].

ب. قراءة القصيدة على ضوء المناهج الحديثة: انطلاقا من عناصر النص التي تؤلف علاقات مع بعضها.

وقد اعتمد الناقد على المشجر الآتي في نقده للقصيدة مبينا مكونات الخطاب الشعري:



الشكل رقم (02): مكونات الخطاب الشعري

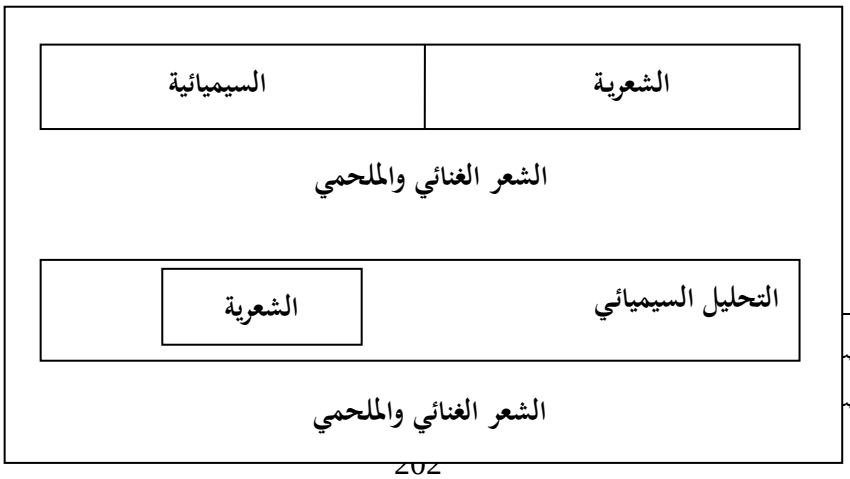
اعتمد على هذا المشجر متوقفا عند آراء اللغويين والبلاغيين العرب والغرب في مفهوم كل عنصر مع تبيان أوجه الاختلاف والاتفاق، ومنهيا إلى أن التوفيق بين مختلف تلك الآراء – ما أمكن – أمر لا مفر منه من خلال استغلال المنهج الفيلولوجي لتصنيف معاني الكلمة الشعرية وما تستدعيه من إيحاءات، وكذا الاستناد إلى آراء الظاهراتيين في قضايا الإحساس والإدراك، والاستفادة من آراء جاكبسون ولوتمان ومن بعدهما في قضايا التركيب النحوي، وجون كوهين في قضايا التركيب البلاغي،

[1] محمد مفتاح، المصدر السابق، ص 21.

ولم يكن محمد مفتاح يقلل من قيمة آراء القدامى بل كان يبتدئ بها في كل عنصر فيثبت ما يصح ويتجاوز غيره، ولعل" منهاج البلغاء وسراج الأدباء" لحازم القرطاجني، و" الوافي في نظم القوافي " لأبي البقاء الرندي كان من أهم المصادر التي اعتمد عليها مفتاح.

وفرضت المقصدية باعتبارها آخر عنصر في المشجر أعلاه وأول عنصر في التحليل الذي قدمه الناقد من حيث هو مرتبط بالقصد من تأليف الكلام الشعري – فرضت إذن هذه المقصدية اعتماد المنهج التداولي (نظرية أفعال الكلام) لأن« النص الشعري ليس لعب ألفاظ وليس نقل تجربة ذاتية فحسب وإنما يهدف فوق ذلك كله إلى الحث والتحريض وبهذا المفهوم الأخير تشمله نظرية أفعال الكلام أو التداولية » [1]، وبهذا يستوفيالخطاب الشعري عناصره التي تتظافر لتجعل منه بنية واحدة يحتاج الناقد لفهمها إلى أكثر من سبيل، وأما إذا صادفته بنية جزئية منتمية إليها ولكنها غير شعرية استوجب الأمر هاهنا الاستعانة بما هو خارج الشعرية.

وتتأكد الخاصية التنظيرية لمحمد مفتاح من خلال تبريره التنوع المنهجي خاصة بين الشعرية والتحليل السيميائي، وهو تنوع فرضته طبيعة الخطاب الشعري الذي يتجاوز صفة الشعرية فيستعصي عليها وبعيدا عن الرأي الذي يدمج الشعرية في التحليل السيميائي يرى الناقد أن الحدود بينهما لا ينبغي أن تنتهك، فلكل منهما خصوصيته وآلياته الإجرائية، ولكن فعالية التحليل السيميائي تظهر حين لا تبرز الوظيفة الشعرية، لأن « الشعر الملحمي أو الغنائي ذو ثغرات، بالضرورة وأن هناك أجزاء منه كثيرة لا تبرز فيها الوظيفة الشعرية وفي هذه الأجزاء يترجح التحليل السيميائي، ومعنى هذا الرأي أن ما توفرت فيه الشعرية لا يمكن أن يطبق عليه التناول السيمائي » [2].



(1) محمد مفتاح، المص

(2) محمد مفتاح، المص

الشكل رقم (03): علاقة الشعرية والتحليل السيميائي

إن مبدأ الاحتفاظ بالحدود التي تحترم خصوصية كل تحليل لهو دليل على أن تبني محمد مفتاح لفكرة التكامل ليست تلفيقا، إنما هو توفيق، إنما هو توفيق، على الرغم من إقراره بأن العملية قد نفضي إلى إلحاق الشعرية بالسيمياء أو العكس ، إذا كان الأمر كما هو موضح، فإن التكامل في نقد محمد مفتاح يظهر في مدونته هذه من خلال:

1. التسليم بجدوى الآراء النقدية للمسلمين القدامى وعدم بخس مجهودهم.
2. التصالح مع التراث يخلق معاصرة تخدم النص، وتوفر الجهد والوقت وتؤكد النزاهة والأمانة لدى الناقد المعاصر.
3. القراءة التوفيقية يجيب أن تمتلك الجرأة والقدرة على امتصاص الموروث لتغني المعاصرين عن العودة إليه في كل مرة.
4. لا يكون التكامل في القراءة النقدية إلا بالقراءة الموازنة التي تسمح بمعرفة التاريخ حقا، وقراءة التراث بالتراث وسيلة مجدية في فهم تاريخ النص وتاريخ العصر.
5. الاستفادة من آراء العرب المحدثين وإثبات ما يتوافق مع النص الشعري كما فعل مع إبراهيم أنيس وعلى حلمي موسى، وعدم التحرج في الاعتماد على التصحيحات التي توصل إليها المحدثون بشأن آراء بعض القدامى.
6. استغلال الفيلولوحية والظاهراتية والتداولية والسيميائية والشعرية استغلالا واعيا ونقديا
7. المزاوجة بين التنظير والتطبيق، وهو ما يجعل الثاني مبررا بالأول تجنبا لتهمة التلفيق في حالة اعتماد أحدهما دون الآخر

2.النقد التكاملي في كتاب تحليل الخطاب الشعري:

لقد تعمق الوعي النقدي عند محمد مفتاح بضرورة التعدد المنهجي وقصور المنهج الواحد، والذي مرده طبيعة الخطاب الشعري كما أكده في كتابه " في سيمياء الشعر القديم"، وهو يخطو خطوة أخرى يثبت بها عقيدته النقدية من خلال نموذج شعري آخر وهو قصيدة أندلسية لابن عبدون في كتابه " تحليل الخطاب الشعري" الذي استهله الناقد بقوله« حينما نوينا الاستيحاء من اللسانيات والسيميائيات لتدريس الخطاب الشعري العربي والكتابة فيه ترددنا بين أمرين ممكنين: العكوف على ما كتبته مدرسة واحدة لفهم مبادئها العامة والخاصة ثم تطبيقها على الخطاب الشعري، ولكننا رفضنا هذا الخيار لأسباب موضوعية من حيث أن أية مدرسة لم تتوقف إلى الآن في صياغة نظرية شاملة، وإنما كل ما نجده هو بعض المبادئ الجزئية والنسبية التي إذا أضاءت جوانب بقيت أخرى مظلمة، وقد أدى بنا هذا الشعور بقصور النظرة الأحادية إلى اختيار الأمر الثاني وهو التعدد رغم ما يتضمنه من مشاق ومزالق » [1]، وعلى الرغم من الانتقادات التي توجه إلى هذا التبرير (محمد عزام)، إلا أن واقع الحال النقدي يفضح في غير مرة هذا القصور، وهو يثبت أيضا أن النقد التطبيقي لا يمكن أن يكون إلا متعددا إذا هو استهدف النص بكل عناصره، ثم إن محمد مفتاح وفي مدخل كتابه يميز بين أمرين مهمين من شأنهما إنجاح العملية النقدية أو إفشالها، وهما الإنتقائية والتلفيقية« إن الأخذ من نظريات مختلفة يحتم الانتقائية ولكنه لا يؤدي إلى التلفيقية بالضرورة، لأن آفة الانتقائية لا تصيب إلا من كان ساذجا مؤمنا إيمانا أعمى بما يقرأ، غير متفطن للظروف التاريخية والاستيمية التي نشأت فيها النظريات، وغير قادر على تمييز الثوابت من المتغيرات في كل منهما، وعلى ما تجتمع عليه وتفترق » [2]، ولأجل ذلك استعرض الناقد تصنيفا عاما للنظريات اللسانية ميز فيه بين:

* التيار التداولي * التيار السيموطيقي * التيار الشعري

وهو بعد ذلك يرى أن كل تيار منها ورغم تفرعاتها وغزارة بحوثها ودراساتها إلا أنها تبقى عرضة لكثير من الانتقادات، التي تؤكد على محدوديتها وقصورها، فعمل على تركيب يوفق بين هذه التيارات

(1) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992، ص 07 .

(2) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 07.

التي اختلفت موافقها من أنواع الخطاب الأدبي« ونحن متأكدون من أن هذا التبلبل النظري ليس إجرائيا وحسب وإنما تحكمه خلفية فلسفية معلنة أو مضمرة، نستطيع أن تتغلب على العوائق الاستيميولوجية والإجرائية وأن نتمكن من فرز العناصر النظرية الصالحة لاستثمارها في إطار بناء منسجم إذا تعرفنا على تلك الخلفية وأهم عناصرها » [1]، ولأجل ذلك اعتمد محمد مفتاح على محاور شكلت ثنائية تتضمن مختلف عناصر النظريات المنتمية إلى التيارات المذكورة فوجدها تنقسم إلى معسكرين متقابلين:

* اللغة محايدة شفافة (تشومسكي، كرايس)/ * اللغة مخادعة مضللة تظهر غير ما تخفي(بارط وأضرابه * اللغة تصف الواقع وتعكسه (الوضعيون والماركسيون) /* اللغة تخلق واقعا جديدا(الجيشطالتيون والشعراء) *الذات المتكلمةهي العلةالأولى والأخيرة/* الهيئة المتلقية لها دور كبير في إيجاد لخطاب وتكوينه سورل، نظرية المقصدية نظرية التفاعل

إن هذه المحاور الثنائية قزمت حجم المفارقات والاختلافات بين مدارس ونظريات عديدة حاول من خلالها الناقد الوقوف على أبرز التقابلات فيها تمهيدا لعمليات موالية تقوم بتحطيم هذه الثنائيات – ما أمكن ذلك- نحو التركيب أو التوفيق بين جزئياتها لأنها أصلا تهتم بعناصر مختلفة من الظواهر اللغوية، فإذا اتحدت وتكاملت وجد بعضها ضالته عند بعض، ويؤكد مفتاح أن هذه العملية مبنية على الأخذ من مصادر متعددة ومناهج متنوعة مع ضرورة مراعاة [2]:

(1) محمد مفتاح :المصدر السابق، ص 14.

(2) محمد مفتاح، المصدر السابق، ص 15 – 16

- تقديم ما ثبت الإجماع عليه مثل المقاطع ونبر الكلمات وبعض أمثلة النظرية الجيشطالتية والموجهات
- مناقشة النموذج لتبيين ثغراته لإعادة تصنيفة عن طريق الإضافة أو الحذف مثل الأفعال الكلامية ونموذج كريماس
- إعادة صياغة المشاكل مما ينتج عنه بنية جديدة مثل التشاكل واللعب والتناص والتفاعل.

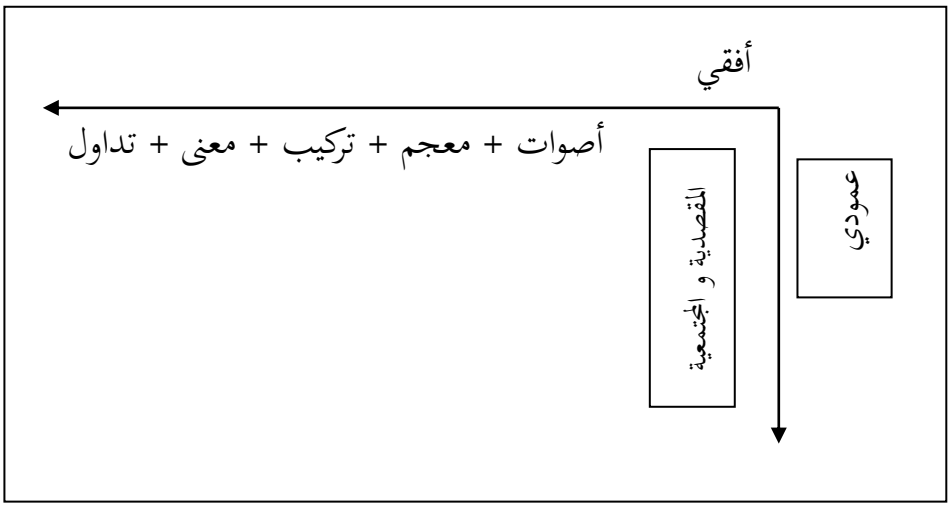
ويبدو جليا أن هذه العملية التركيبية بعيدة عن التلفيق، لأن الناقد رسم لها مراحل تنفي عنها العشوائية، إضافة إلى أنها تتم مع مراعاة العوائق الابستيمولوجية التي تمثل سندا قويا في إنجاح هذه التعددية على المستوى التطبيقي.

لقد اختار محمد مفتاح تطبيق ما توصل إليه بعد عملية التركيب، على قصيدة أندلسية لابن عبدون، من خلال تلك المعطيات التي منحت النص الأدبي خصوصيات عديدة أهمها: تراكم الأصوات واللعب بالكلمات وتشاكل التركيب ودورية المعنى ة كثافته وخرق الواقع، وقد انطلق في تطبيقه من فرضية «أن الظواهر العالمية والسلوك الإنساني يتحكم فيهما مبدآن هما التشاكل والتباين» [1]. ويستعرض الناقد مفهوم التشاكل استعراضا نقديا عند كريماص وفرانسوا راستي وجماعة "M"، لينتهي إلى عملية التركيب التي هي مقصده في مشروعه النقدي كله، إذ يرى بعد تمحيص أنه «إذا كان تعريف الجماعة – على مافيه- هو أشمل تعريف وأدقه، فإننا سنحاول تجنب نقائصه لإعطاء تعريف من عندنا يدققه ويوسعه ليشمل ظواهر أخرى خارجة عن النص المحلل، إذ الملاحظ أن كل التعاريف السابقة المشار إليها محلية تتعلق بالقول. الخطاب في انغلاقه على ذاته مغفلة تناسله، والتعريف المقترح هو أن التشاكل: تنمية لنواة معنوية سلبيا أو إيجابيا بإركام قسري أو اختياري لعناصر صوتية ومعجمية وتركيبية ومعنوية وتداولية ضمانا لانسجام الرسالة » [2]، وهذا التعريف تكاملي إلى حد بعيد، حيث إن تنمية النواة المعنوية يحيل إلى المستوى التركيبي والتحويلي بشقيه النحوي

[1] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص19.

[2] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 25 .

والبلاغي، وأما الإركام القسري أو الاختياري فهو التناص من أبسط مستوياته إلى أعلاه وأنا التداولية فهي المقصدية التي قد تكون ذات أبعاد سوسيولوجية. والناقد وفق هذا التعريف يقدم عناصر تحليل الخطاب الشعري وهي عموما نفسها التي اعتمد عليها في دراسة نونية أبي البقاء الرندي: الصوت والمعنى – المعجم – التركيب – التناص – التفاعل – المقصدية والتي أفاض الحديث في تعريفها والتدليل عليها حينا ونقدها حينا آخر، لينتهي بمحاولة تركيب تنطلق من كون «البحث اللساني والسيميائي يحكم بنظرتين أساسيتين هما الوضعية والذاتية » [1]، وإن كان مفتاح يعترف بقصور الوضعية لاشتغالها على الظواهر القابلة للتقنين كالأصوات والصيغ الصرفية والمعجمية والتركيبية وإهمال غيرها كالتنغيم وإغفال مستوى فوق اللغة والذي يعد أبرز عناصر الخطاب الشعري، رغم اعترافه بكل هذا يرى أن الذاتية تمكنت من جعلها تتدارك ذلك وتحول اهتمامها إلى ذاتية اللغة وما تحمله من تجاوز العادي إلى اللاعادي« مستغلة في ذلك بعض مقولات علم النفس الفرويدي والحشطالتي والظاهراتي وبعض مسلمات الدراسات الأنثروبولوجية » [2]. وفي نهاية العملية التركيبية التي ثبت فيها تعدد المناهج يقترح مفتاح نموذجا يمكن «أن يتخذ أداة لدراسة الخطاب الفقهي، أو الفلسفي أو النحوي. .. في وحدة متماسكة شمولية تجمع بيت الشكل والمضمون وبين اللغوي وما فوق لغوي، على أنه ليس نموذجا نهائيا ولكنه عملية نموذج أي أنه قابل للتطور والتدقيق والاستكمال » [3].



(1) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 167 .

(2) محمد مفتاح المصدرالسابق، ص 168.

(3) محمد مفتاح: المصدر السابق ،ص 168 .

الشكل رقم (04): عناصر تحليل الخطاب الشعري عند محمد مفتاح

وقد طبق الشاعر هذا النموذج على قصيدة ابن عبدون من خلال استراتيجية التناص مقسما النص إلى ثلاث وحدات تحكمها ثلاث بنيات هي غلى التوالي: بنية التوتر، وقد حاول أن يثبتها من خلال رصد الحزن والزجر والبطش. .. اعتمادا على فرضية التشكلات التي انطلق منها، وبنية الاستسلام: التي اعتمد فيها الطريقة نفسها مستعينا بالمربع السيميائي.

لقد تمكن الناقد محمد مفتاح من خلال نموذج المحورين السابقين أن يجسد مفهومه الشمولي لأي نص بالعودة إلى رافدين معرفيين مهمين أحدهما من الغرب والثاني من التراث مع مراعاة غربة المكان والزمان وفي هذه المراعاة تظهر العملية التوفيقية القائمة على الجرأة والذكاء وسعة الإطلاع.

3.التكامل في دينامية النص (تنظير وإنجاز) :

إذا كان الوعي النقدي عند مفتاح قد تعمق في "الخطاب الشعري" فإنه قد انفتح في دينامية النص وتوسعت دائرة انشغاله لتعتمد العلمية وتساير التطور المعرفي عموما، دون أن يتخلى الناقد عن المبدأ الذي حكم مشروعه منذ البداية، فالأساس النظري هو المنطلق الذي يبني عليه مبررات اختياراته المنهجية، إذ يقول في تقديم هذا الكتاب« ربما لم يبق مستحسنا – بعدما بدأت المناهج الحديثة تشيع بين المهتمين والطلبة وعموم المثقفين – أن يكتفي الكاتب فيها بتقديم تطبيقات بدون الكشف عن الخلفيات الاستيميولوجية والتاريخية التي نمت وترعرعت فيها تلك المناهج وإنما صار متعينا عليه أن يبين قواعد اللعبة وآلياتها ويهتك خبايا أسرارها. .. لأن غياب الخلفيات والنظريات والمناهج كثيرا ما أدى إلى محاكمات لفظية واهية الأسس عديمة الجدوى أو إلى قبول متعصب أعمى. ومن ثمة نجد من يعتقد أن بين تلك النظريات حدودا فاصلة لا يمكن اجتيازها وأن لها قداسة لا تداس حرمتها وحصانة لا ينتهك حماها وشمولية لا تبقى باقية ولا تذر لقائل ما يقول » [1]، وهذا الرأي يعني توسيع مساحة النظر ليشمل النظريات اللسانية والسيميائية والعلمية بفروعها المختلفة لإثبات دينامية النص عبر مفاهيم عديدة تكررت خلال هذا الكتاب: **النمو، الحوار، التناسل، الصراع، الحركة، السيرورة**

[1] محمد مفتاح: دينامية النص، ص 05 .

والانسجام والمنتهية كلها إلى النظرية البيولوجية التطورية والتي «نمت وتفرعت إلى اتجاهات عديدة وتفرعت عنها فلسفات اجتماعية ولغوية فقد كانت مصدرا أساسيا وملهما فعالا للفلسفة الماركسية وكانت موجها ضروريا لمنهاجية البحث في اللغة، وزادا للدراسات الاجتماعية » [1]، وطالما هي كذلك فإن محمد مفتاح يرى في مشروعية البحث في بيولوجيا علم النص وإثبات ديناميته مستغلا أهم المبادئ في النظرية السيموطيقية – الكارثية – الشكل الهندسي –الحرمان – الذكاء الاصطناعي – نظرية التواصل والعمل. ويظهر استغلال الناقد لنظرية السيموطيقية من خلال المقصدية وتتبع حركة الذات للحصول على موضوعها في فضاء وزمان عبر العلامات اللغوية وهي عنصر مهم في العملية السيميوطيقية، ويضاف إلى ذلك المربع السيميائي من حيث هو ميدان تتموقع فيه الأطراف المتواجهة والمتجاذبة من خلال علاقات التضاد والتناقض والتضمن، « وهذه العلاقات تحكمها قيم موقعية وتعارضات كيفية وحرمانية وعدمية، فالتعارضات الكيفية تعتري التضادية، والتعارضات الحرمانية تصيب التناقض. .. على أن التساؤل الذي يطرح نفسه: أهناك حقا نفي كيفي وحرماني من جهة وهناك نفي عدمي من جهة أخرى ؟ قد يكون الجواب بالإيجاب إذا اعتبرنا العلاقات بين الحدود منطقية سكونية، ولكنه يكون بالنفي إذا أخذنا في الحسبان دينامية العلاقات بين الأطراف وبهذا الاعتبار الأخير فإنه ليس هناك إلا النفي الكيفي والحرماني الذي يسلب بعض المقومات أو كثيرا منها، مما يجعل النص ينمو أفقيا وعموديا بوسيلتي المشابهة والاختلاف. .. وعلى هذا فالمربع السيميائي لم يصبح وسيلة عيان تساعد على الفهم وحسب وإنما صار شكلا هندسيا يصح توليد مفاهيم منه لصياغة نظرية تعتمد على الطوبولوجيا والعلاقة والاختلاف والائتلاف » [2]، وكذا العوامل الناتجة عن طبيعة العلاقات بين المرسل والمرسل إليه وما يتضمنه ذلك من مساعدات تخلق دينامية وتفاعلا وصراعا بينهما.

---

[1] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 07 .

[2] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 09 وما بعدها .

ويؤكد مفتاح أن نظرية« كريماص تقوم على الدينامية والتفاعل والصراع بما تعنيه من حركة وأحداث وأعمال وأفعال. .. وهذا شيء لا غرابة فيه لأنه استقى أسس نظريته من تحليل الحكايات الشعبية والأسطورية. ..، وكل هذين الجنسين يقوم على التحويل والتوازن والتحكم الذاتي، ولأنه استوحى من السوسيولوجية الماركسية ولأن تأثر في آخر المطاف بالدراسات الرياضية» [1]

أما النظرية الديكارتية فجاءت تعميقا للنظرية السيميوطيقية ينتقل محمد مفتاح إلى الاهتمام بالمورفولوجيا عبر كتابي "الاستقرار البنيوي وقوانين الأشكال " لروني طوني، والكتاب الموضح له " مجموعة القوانين المحددة للمعني ". ويثبت في الأخير عند مفتاح أن هناك مؤشرا مشتركا يجمع بين هذه النظريات جميعها وهو دينامية النص فالنظرية الكريماصية لمحت إلى ذلك وطبقته بطريقة ضمنية، وبنت النظرية الكارثية أسسها على البنيوية الدينامية مما جعل أصحابها لا يملون من ترداد مفاهيم البيولوجية ومقولاتها ويتخذونها جوهر كل تطور ونشاط، وبلغ ربط الصلة بين اللغة والبيولوجيا في نظرية الشكل الهندسي مداه حتى إننا نجدها تلح على التضمين المتبادل بين الدماغ وبين اللغة، وهذا الاتجاه نفسه هو ما نجده لدة نظرية الحرمان، إذ تؤكد أن العلاقة بين البيولوجيا والسيميوطيقا واضحة وأن البيولوجي والثقافي متداخلان وإذ أصبح كذلك فإنهما يجدان تطبيقا ناجحا لهذا التداخل في ما يسمى بالذكاء الاصطناعي، فالدماغ إذا كان يحتوي على الذاكرة فإن الحاسوب له ذاكرة طويلة وقصيرة أيضا. هذه المبادئ هي التي نجدها تتحكم في نظرية التواصل والعمل فكل عمل يثير عملا في سلسلة متتالية وحسب خطاطة معينة في توالد وصيرورة، وكل فعل تواصلي مترابط الأعضاء يتأثر بعضها ببعض ويتداعى بعضها لتداعي بعض [2]، إن التكامل الحاصل بين هذه النظريات يفضي حتما إلى توفيق لا تلفيق فيه مفروض في الأساس من الدينامية التي يسعى مفتاح إلى اثباتهما من خلال الأسس المعرفية والفلسفة التي تستند عليها ولذلك بحث قضيتين رئيستين هما: مسألة الثابت ومسألة الهدف، ففي مسألة الثابت يؤكد على أن« البنيوية ذات أساس عقلاني تمتد ركائزه على الأقل إلى فلسفة كانط

(1) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 12 .

(2) ينظر محمد مفتاح، المصدر السابق، ص 31 – 32

وأفقها الوصف الظاهراتي الواقعي: تنطلق من ظاهر الوقائع إلى اكتشاف ماهي البنية المتجذرة في الفكر الإنساني والمحددة بيولوجيا، هذه البنية التي لها عناصر متفاعلة متنافية وتضمينية » [1]. أما نظرية كريماص فتميز بين البنية السطحية والبنية العميقة التي تتضمن مرفولوجيا تصنيفية قائمة على المربع السيميائي والعوامل وما ينعكس منها يشكل البنية السطحية.

تنطلق كل هذه النظريات من مسألة الثابت المفروض على الفكر والمبني على ثنائية الشكل والمضمون والخاضع حتما للدينامية بسبب مورفولوجيته. أما المسألة الثانية فهي مسألة الهدف، وقد بحث فيها الناقد أبرز الإشكالات في كل نظرية.

بعد هذا المدخل النظري الذي جاء ممهدا بالقدر نفسه الذي بدا تبريريا، حيث الأخذ من كل تلك النظريات أصبح ضرورة لا مندوحة عنها والأخذ بواحدة منها تقصير من الناقد وإجحاف في حق المنقود وقصور في العملية النقدية. .. انتقل مفتاح إلى الفصول التطبيقية والتي جمعت بين الشعر والنص الصوفي والقصصي والقرآني، ولعل ذلك مرتبط بما انتهي إليه في كتاب "تحليل الخطب الشعري " إلى النموذج ذي المحورين الذي استقى« عناصره من بنية شديدة التعقيد وهي الشعر، فأنواع الخطاب الأخرى غير المعقدة مثل النحو والفلسفة والفقه وما شاكلها من ضروب الخطاب لا يعار فيها الاهتمام للعنصر الصوتي ولكن المعجم واسترسال المعنى وخطيته ومنطقية التركيب تكون هي الأساس، ومعنى هذا أن العناصر الأفقية تختلف نسبة وجودها في فنون الخطاب لأن محكومة بالمحور العمودي (المقصدية المجتمعية) أي أن المتكلم وحالاته العقلية المشعور بها (الرغبات والمعتقدات) وغير المشعور بها (النرفزة والاكتئاب غير المباشرين) ومحيطه العام يوجهان فعله وعمله الكلاميين » [2]. لعل هذه الخصوصية الصوتية هي السبب في توسيع دائرة اهتمام مفتاح إلى النص القصصي والقرآني، ليثبت أنه يمكن للنظريات التي اتخذها فرشا معرفيا – على الرغم من غربيتهما من جهة وعلميتها من جهة ثانية – أن تباشر النص الغربي، إذ فيها« ثوابت ليست خاصة بلغة من اللغات، فهي إذن

(1) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 34 .

(2) محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 169.

إنسانية وبما أنه ليس هناك طب أو كيمياء أو فيزياء أو بيولوجيا خاصة بأمة من الأمم فكذلك يمكن أن يقال في علم النصوص. .. يمكن أن نوفق بين المكتسبات العلمية والعالمية ليصير لنا علم للنصوص وبين الأخذ بعين الاعتبار خصوصية الثقافة القومية وتفرد النث وتميزه داخل الثقافة وداخل الجنس الأدبي نفسه » [1]. ولذلك تمركز نقد مفتاح في هذه الرهنة على دينامية النص على مفاهيم مثلت ثوابت في التوجهات النقدية على اختلافها وهي:

- **المقصدية:** والتي يراها مفتاح ثابتا على الرغم من درجات الاختلاف بين مقصدية بارت وكريماص وأوستين وسورل والسبب أنها« غالبا مالا تكون ظاهرة في النص وإنما يفترض أن تكمن خلفه لذلك بذلت محاولات لسورنتها. .. للخروج بها من ميدان علم النفس إلى مجال اللسانيات » [2]، وبسبب درجات الاختلاف في النظر إلى المقصدية من خلال درجة التركيز على المتكلم أو المتلقي يقول مفتاح« إننا حين وظفنا مفهوم المقصدية توخينا هذه الدينامية، إذ لدينا نصوص دينية آمرة أو ناهية، ولنا أخرى محاجة مقنعة، وثالثة متقمصة لشخصية المتلقي ومتضرعة له ومعنى هذا أن المقصدية بهذا التبني الدينامي المرن قد تتضاءل أو تختفي في بعض المواقف الخطابية كحالات الحياد » [3].
- **الفضاء والزمان:** وهما عنصران تفرضهما دينامية النص وقد تعامل معهما مفتاح مستعينا برأي كانط في كون الحقيقة إنتاجا للفكر والزمان والفضاء ومستعينا برأي التجريبيين فجمع بينهما من خلال اعتبار« الفضاء الزمان أداة لتوليدالمفاهيم وبناء النظريات وهنا يقوم الحدس والخيال بدور فعال على أن تلك المفاهيم والنظريات تتشكل في فضاء زمان محسوس مما يؤدي إلى المقولة catégorisation والانقطاع discontinuite وأنماط من الاختلاف seuil » [4]، تتبع الناقد استغلال هاتين المقولتين من خلال مفاهيم الجملة الموجهة والجملة

(1) محمد مفتاح: دينامية النص، ص 45 .
(2) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 38 .
(3) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 46 .
(4) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 39 .

المنطلق والجملة القنطرة والجملة الهدف والجملة الهامش، وفي مباشرة النص نقديا من خلال الزمان الفضاء يرى مفتاح« أن الزمان ثابت من الثوابت. .. وإذا كان الفضاء يتقدم لنا كمعطى جامد يمكن أن يقاس بعدد الصفحات والأسطر، فإن الزمان قابل لأن يتشكل داخل ذلك الفضاء بأنواع مختلفة. .. على أنن نسمع أحيانا أصواتا مبعثرة أو كلمات مشتتة أو نراها في بياض كذلك فنخال أن لا زمان لها ولا فضاء، وليس الأمر كذلك وإنما علينا أن نفترض وجودهما بالقوة إن لم يوجدا بالفعل، بل يجب إيجادهما باتباع قراة خطية سببية وطبقية تضمن انسجام النص » [1].

- **التفاعل والخلفية المعرفية المشتركة:** يتحقق وجود النص بالتفاعل والجدال بين المرسل والمتلقي فقد أصبح غير مجد في نقد مفتاح الحديث عن تلق سلبي، ويحصل هذا التفاعل على مستويات أربعة هي: * تفاعل الانسان مع المحيط * تفاعل النص مع النص * تفاعل المرسل والمتلقي * تفاعل المتلقي مع النص.

إن محيط الإنسان هو عامل مهم في تحديد نوع معرفته وكمها وهذه المعرفة مشتركة تؤسس للإبداع والتلقي معا هذه المعرفة التي تتمظهر في النص وتشكله في فضاء وزمان محدد وفق مقولتي الاختلاف والائتلاف إنمها« يحكمان النص ويولد عنهما » [2]، على أن هذا النص لا يوجه إلى ذاته، إنما إلى ملتق افتراضي أو محسوس، فالدينامية بين المرسل والمتلقي هي ما يمنح النص وجوده فعلا، وإن كان دور المرسل قد تراجع كثيرا في بعض النظريات بسبب تسلط المتلقي على النص، على أن الناقد ينبه إلى أن تفاعلا من هذا النوع لا ينبغي أن يكون تعسفيا في حق النص من خلال اخضاعه لمقولات ناجزة سلفا، بل إنه يستحيل ذلك لأن« ظاهر النص وزمانه ومكانه دون اسقاط الذات لأوهامها ومكبوتاتها عليه ظلما وجورا، فإذا كان دور استجابة الذات المتلقية للنص أمرا مرغوبا فيه وملحا عليه في دراسات متعددة فإن ذلك الدور يجب أن توضع له قيود لئلا يتغلب الهذيان على

[1] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 52 .

[2] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 41 .

الوقائع ويسود التسيب على الكلام المؤول » [1]، إنها على حد تعبير الناقد آليات النص في الحفاظ على معناه.

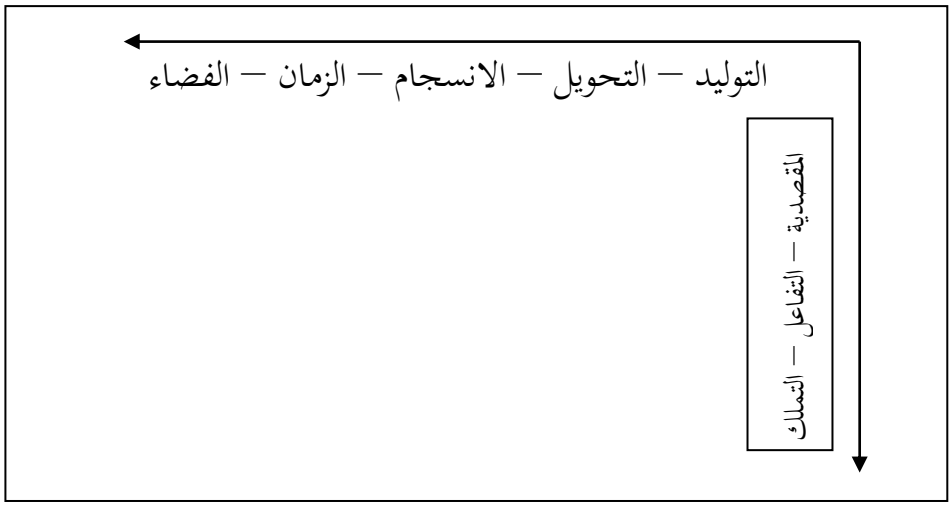
- **التملك:** يرى مفتاح أنه لا يمكن الحديث عن مقصدية أو تفاعل أو حتى وجود للنص إلا إذا كان المرسل يمتلك بل يتملك قدرات عالية فطرية ومكتسبة في الإنتاج اللغوي« فالقدرات الفيزيولودية والنفسانية وما حصله من التعلم والمحاكاة والتقليد خزان يسترفد منه كلما أراد أن يتملك لغويا ذلك أن الاستعدادات الفطرية قابلة لأن تسعفه كلما أثارها والمعارف المكتسبة المختزنة في الذاكرة تزوده بالبنيات والأطر التي يترك ضمنها » [2].
- **التولد – التحويل:** الزاد للمعرفي اللغوي الذي يتملكه المرسل ليس جامدا ولا ينبغي له أن يكون كذلك، لأنه متحرك باستمرار بفضل عمليتي التوليد والتحويل« ولا نقصد بالتوليد والتحويل ما يقصده تشوميسكي وأتباعه وحسب وإنما نعني به أنه يحدث معنى جديدا معضدا أو متناقضا. .. فالنص يتولد بتحويل المعجم أو المقولات النحوية والمعنى جميعا، فقد يكون في المعجم تراكم أحيانا وتفاعل أحيانا أخرى والمقولات النحوية تتصل في ما بينها. .. إن ما سبق أن النص الأدبي هو توليد تحويل لقالب لغوي في زمان وفضاء مهما كان مستواهما بكيفيتين أساسيتين هما جوهر أي نص وسر حياته وتعيينه، سواء أكان ذلك التوليد والتحويل لقوالب خارجية أم داخلية » [3].
- **الانسجام:** ينطلق مفتاح من أن تمتع النص بثابت الفضاء – الزمان ضمان لانسجامه، وطالما أنه لا نص دون فضاء – زمان فالانسجام صفة ثابتة فيه أيضا باعتباره وجها لظهوره وكينونته حتى وإن بدا النص على غير ذلك، « إذ ليس هناك نص بدون رسالة موجهة إلى متلق حقيقي أو مفترض تحتوي على معلومات متراكمة تيسر فهمها وتأويلها على أن بعض أنواع النصوص، ومنها الشعر العربي المحدث والمعاصر – تفاجئ المتلقي الذي لا مراس له في

(1) محمد مفتاح :المصدر السابق، ص 42.

(2) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 51 .

(3) محمد مفتاح :المصدر السابق، ص 51 -52 .

المجال، فقد يكون النص عبارة عن أصوات مشتتة أو كلمة مشطورة أو عبارة مبعثرة داخل فضاء. .. ومع هذا كله فإن المحلل غير معفى من استخلاص معنى منسجم للنص مهما كلفه ذلك من عناء ومن منحه دلالة ملائمة مهما كلفه ذلك من مشقة » [1]، هذا ولا يكون الأمر تلفيقا لمعان غير واردة نزولا عند أهواء المحلل. .. إنما يلتزم مفتاح بآليات لسانية خارج نصية ونصية، كالسياق والمتلقي (التساؤل من فعل ؟ ماذا فعل ؟ أين فعل ؟ متى فعل ؟ كيف فعل ؟ ولماذا ؟) والمعجم التراكمي والتقابلي والتركيب ونظرية الإطار والحوار والمدونات، فإن عن له بعد كل هذه الآليات الوقوف على معنى للنص، عليه أن« يلجأ إلى تقنية الاستنباط ليملأ الثغرات الموجودة في النص. ..» [2] مع مراعاة الانسجام القولي والمعرفي والتأويل المحلي والمجاورة الزمانية والمكانية وقد صنف الناقد مفتاح الآليات المذكورة كله على محورين كالتالي :



الشكل رقم (05): الآليات اللسانية خارج النصية لدراسة انسجام النص

ويرى مفتاح أن هذه العناصر جميعها (عمودية وأفقية) هي عمودية بالنسبة إلى عناصر الخطاب الشعري (الأصوات — المعجم — التركيب — المعنى والتداول)

(1) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 52 .

(2) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 53 .

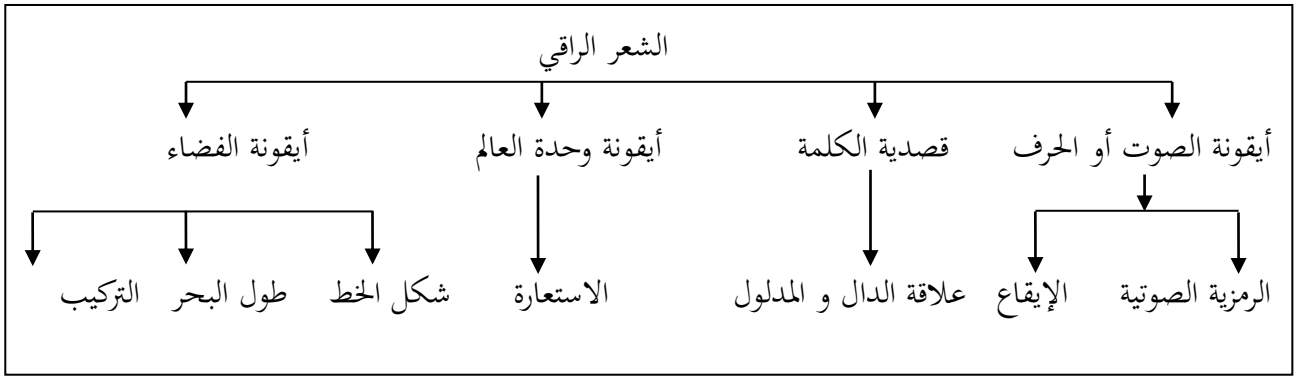
– إشكالية المنهج في دينامية النص:

بعد الشق التنظيري الممهد الذي بين فيه الناقد مشارب منهجه منتهيا إلى تركيب حدد من خلاله الآليات التي يوظفها في العملية النقدية والتي تتكاثف مع خلفياتها وقدرة الناقد لتحديد ملامح المنهج النقدي عند مفتاح.

جاء كتاب "دينامية النص" في ستة فصول تطبيقية:

– الفصل الأول: نمو النص الشعري

حدد الناقد نظريا الآليات التي سيشتغل وفقها وهي المذكورة آنفا والملخصة في **النموذج ذي المحورين** وهي آليات تشكلت عند الناقد من النظريات (**السيموطيقية – الذكاء الاصطناعي – الحرمان.** ..) ودعمها بمفاهيم نوعية حدد من خلالها خصوصية الخطاب الشعري بعد تميزه عن الخطاب العلمي المتسم بالمنطقية والخلو من الإيحاء. .. ثم عمد إلى التمييز بين الشعر الراقي والعادي من خلال مدى توفره على العناصر الشعرية من **أيقونة الصوت** و**قصدية الكلمة، أيقونة وحدة العالم، أيقونة الفضاء** وهذه العناصر الأربعة« هي ما يكون البنية الشعرية العميقة على قدم المساواة أما إذا تضاءل بعضها أو طغى بعضها على بعض فإن الخطاب يكون شعرا لكنه ليس راقيا وفي أسوء الأحوال فإننا نحتكم **إلى مقصدية المبدع** أو **اجتماعية النص** ليثبت أنه شعر»[1]



الشكل رقم (06):عناصر البنية الشعرية العميقة للشعر الراقي

(1) محمد مفتاح: المرجع السابق، ص 59.

ومضى مفتاح يختبر هذه المفاهيم بآلياته النقدية من خلال قصيدة **القدس لأحمد المعداوي،** حيث باشر عنوانها ثم موضوعها معتمدا على المنهج السياقي السيميائي والأسلوبي والتداولي والقراءة واللسانيات البنيوية.

انطلق الناقد معتمدا مقاربة سياقية من خلال ما يسمى بمبدأ " التحويل المحلي الذي يعير الانتباه إلى السياق المحيط باللفظ أو بالجملة ووحدته والمحاذاة الزمانية والمكانية والعلاقات المعجمية وتفضيل المعنى الأقرب على الأبعد ومقصدية الشاعر » [1]، وقد طبق فيه عمليتين أطلق عليها (القاعمة) (**من القاعدة إلى القمة**) أي التركيز على فهم معجم العنوان وينبته جملته وتركيبها، و(القمعدة) (**من القمة إلى القاعدة**) أي الانطلاق من النتائج المحصلة في العملية الأولى لتوقع الجمل التالية:

- **الموضوع:** وقد صرح الناقد في بداية النقد أن كون القصيدة معاصرة، يجعل الأمر غير هين، لذلك هاجمها في مجمعها من حيث هو أضعف موقع فيها فحدد **الحقول المعجمية** الستة في القصيدة والتي صرح بأنها دراسة أولية لا تجيب وحدها عن سلسلة أسئلة نقدية يثيرها النص لذلك انتقل إلى مستوى **الدراسة الصوتية** من خلال:

1. **الرمزية الصوتية:** منتقدا آراء فوناجي وكريستيفا الوضعية والرابطة بين الصوت ودلالته ربطا ميكانيكيا، لأن ذلك« لا يستقيم في اللغة الراقية لا يستقيم في اللغة الراقية إلا إذا عضدت تلك الأصوات بالتراكم وبالسياق العام والخاص » [2]. ..« ليس هناك معان جوهرية للأصوات لكنه هو (يقصد الناقد) الذي يمنحها إياها بناء على تراكم وعلى السياق العام والخاص » [3]

(1) محمد مفتاح :المرجع السابق، ص 60 .

(2) محمد مفتاح: المرجع السابق، ص 62

(3) محمد مفتاح :المصدر السابق، ص 63 .

2. و من خلال الإيقاع الذي أثبت بطؤه إلى حد بعيد ما ابتدأ به في المستوى المعجمي. ولكنه لا يعتبره كافيا.
3. النبر حيث اتجه إلى اعتماد أحدث النظريات اللسانية حوله مبتعدا عن الأطر الجاهزة لأنها لا تقبل التعميم وقد انتهى إلى« أن الألفاظ المحورية الأساسية نفسها هي ما وقع عليه التبئير والنبر ذلك أن الإيقاع جاء متماكنا مع دال المعجم فتعززت دلالة اللفظة المعجمية والسياقية بدلالة ذرية صوتية ودلالة موازية مما حقق انسجاما على هذين المستويين » [1].

بعد هذه العناصر الصوتية الثلاثة ينتقل مفتاح إلى مستوى ثالث في مسار التحليل وهو **انسجام الوجود** (من خلال بحث الاستعارة) ثم **مستوى التفاعل في النص** فبحث في علاقة مقتصدية المتكلم باجتماعيته من خلال عناصر تجلياته: عوامل الخطاب (علاقة المتكلم والمخاطب)والزمانوالمكان. لينتقل إلى مستوى آخر وهو **الانسجام في النص**: معتبرا إياه مبدأ كليا« إن لم يبن نفسه فإن علينا أن نبنيه» [2]، ويرصد من خلال التكرار – أدوات العطف – الضمائر – التوكيد اللفظي – الاقتضاء والتدوير. .. ويختم الناقد بمستوى **تأويل الفضاء** مكتوبا وأبيضا.

وتظهر التعددية المنهجية في هذا الفصل جلية من خلال استغلال آليات مستمدة من عدة نظريات بعد تطويعها لما يناسب خصائص الخطاب الشعري، ويقول مفتاح: « إن هاجسنا التركيبي هو الذي جعلنا نتجنب القراءة المتعددة الخطية والخوض في الإجراءات الاستعارية واستثمار التقابلات المعنوية إلى أبعد مدى، ونشير عابرين إلى ما فيه من نظريات متعددة ونقدم النتائج دون التمهيد لها بمقدمات والمفاهيم بغير تبيين استعمالها الاصطلاحي والمفهومي وشفيعا في هذا التقصير هو الأدبيات الموجودة والثقة في متكلم اللغة بالنشأة » [3]

– الفصل الثاني: الحوارية في النص الشعري:

(1) محمد مفتاح :المصدر السابق، ص 65 .
(2) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 70 .
(3) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 78 .

ويبحث هذا الفصل في نقطتين مهمتين تمنحان« وظائف لكل إنتاج و/أو إعادة إنتاج بمراعاتها للبنية وقصدية المنتج ودور المخاطب وظروف إمكانية الإنتاج على أساس تعقيد ما جعل مختزلا »[1]، وهو الحوار الخارجي والحوار الداخلي، وقد ابتدأ مفتاح بـ :

- **الحوار الخارجي**: من خلال بحث علاقة النص بالنصوص الأخرى من خلال نماذج ثلاثة« النص المركزي – الإحالة – التورية تؤول كلها إلى حوار النص الجديد مع نصوص ليست من صميم بنيته، وإنما هي أجنبية عنه ولكنه يستثمرها لصالحه »[2]، وبغض النظر عن الجهاز المفاهيمي الذي سوف يستعين به مفتاح في بحثه هذا فإن " الحوار" بهذا الطرح الأولي مرتبط بحوارية باختين، غير أن مفتاح طرحه من خلال المقصدية بتفريعاتها المختلفة والمماثلة والمشابهة ونوع العلاقة هي إما تعضيدية (تبجيل – احترام – وقار) أو تنافرية (استهزاء – سخرية – دعابة)، بعد أن شرح هذه المفاهيم وقدم التراكيب بينها. وجد« التناقض المنطقي منعدما في الحوار الشعري بمعنى وحدة الموضوع والمحمول والزمان والمكان، فهذه الوحدة لا تتوافر جميعا في أي حوار شعري»[3]. وقد باشر الناقد تحليل نصين متجاورين لأبي نواس ولسان الدين بن الخطيب وبهذه الآليات الأربعة مركزا على ظاهرتي الإحالة والتورية مفصلا ثم جامعا بينهما.
- **الحوار الداخلي**: ويقصد به مفتاح« الآليات التي يتناسل بها النص ويتوالد حتى يصير كيانا قائم الذات »[4]، ويراها الناقد آليات معقدة تستدعي الجهد الكبير لا تحدد إلا من خلال العناصر: * الكلمة المصور * الجملة والمنطلق * الحوار على المستوى المعجمي التركيبي والدلالي * انسجام النص.

---

(1) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 82.

(2) محمد مفتاح :المصدر السابق، ص 94

(3) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 87 .

(4) محمد مفتاح المصدر السابق، ص 94 .

وقد استفاد مفتاح في هذا البحث من النظرية الحوارية واللسانيات والتداولية والسرديات والسيميائيات فاستعار منها مصطلحات ومفاهيم.

الفصل الثالث: تناسل الخطاب الشعري

على ضوء مفهوم الحوارية فقط تعامل الناقد مع قصيدة: قصائد إلى ذاكرة الرماد، لشاعر محمد الخمار الكنوني ليثب دينامية النص من خلال تناسله معتمدا الحوار الخارجي والداخلي بالمفهومين نفسهما في الفصل الثاني ومنتهيا إلى أن هذا الحوار مرتبط دائما بمقصدية الشاعر الاجتماعية وهو ما يستدعي مراقبة العلاقات التركيبية والدلالية والزمانية – فضائية ظاهرة كانت أو خفية والتي تحدد جميعا انسجام النص. وقد استعان بالسيميائيات ونظرية العمل التواصلي واللسانيات التي صرح بأنه قد كيفها وأدخل عليها بعض التعديلات.

الفصل الرابع: سيرورة النص الصوفي

وقد ركز فيه الناقد على لى نوعين من النصوص الصوفية: أولهما كتب سير الصالحين والطبقات الصوفية وثانيهما الشعر التعليمي الصوفي ولكنه قبل ذلك حدد المقصود بالكتابة الصوفية من خلال خصائصها البنيوية والوظيفية وحدد العناصر الأربعة التي تجعل أية كتابة« جنسا نقيا وغير مشوب بغيره، والأركان هي الغرض المتحدث عنه والمعجم التقني وكيفية استعماله والمقصدية وهذه جميعا تكون وحدة غير قابلة للتجزئة » [1].

– **الطبقات الصوفية:** وتمتاز بأنها خطاب مختلف عن الخطاب العلمي والتعليمي في كونه لا يحمل الحقائق وإنما يحمل رؤى أصحابه« ففعالية الخطاب إذن وسلطته وإحداث التأثير المرغوب تتوقف على معرفة منطلقات المتكلم (المرسل) و(المخاطب) (المرسل إليه)، ولهذا كلما كانت المنطلقات المشتركة كثيرة أو موحدة كانت فرصة التفاهم أكثر وفعالية الخطاب أعمق » [2]. وأشار مفتاح إلى العلاقة المتوترة بين أصحاب هذا الخطاب ومتلقيه مشيرا إلى أنه استند في هذه المرحلة إلى آراء

[1] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 129 – 130 .

[2] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 132.

التداولية ولسانيات النص. وقد أظهر القوانين المحتملة التي تميز هذا الخطاب عن غيره وهي الاستشهاد بالشعر وذكر الحكايات والأمثال والأخبار وإقامة الحجة بالحديث وتنوع الاستدلال، وعلى الرغم من توفر هذه الكتب الصوفية على قسط يصح أن يعتمد عليه بوصف وثيقة تاريخية وهذا ما يقربها من التاريخ فإن« قسطا آخر منها هو أقرب إلى الأسطورة منه إلى التاريخ، وللأسطورة أيضا دلالتها ووظائفها وهذا القسط هو ما يعطي لهذه الكتب هويتها وتميزها ويتمثل في الكرامات والخوارق والمعجزات » [1]، وقد صنف الناقد هذه الكرامات من حيث مواضيعها إلى ستة هي: الخوف ومقاومته والتعصب والتعليمية والاقتصادية والاجتماعية والتحكم في الكائنات والسفريات، ثم رصد الوسائل التي جعلت هذه المواضيع تتحقق لغويا في وحدات دالة والمتمثلة في السند والرؤية ثم حالة عدم السواء. وقد اسقط الناقد قوانين الكتابة الصوفية ومواضيعها على نص ابن الزيات دون أن يقطعها عن اللغة، حيث إن« الجو الأسطوري الذي تضفيه الخارقة ينعكس على المجال اللغوي فالألفاظ المحورية تكتسب دلالات جديدة رمزية أو على الأقل أحدها، ولكن تسري عدواها إلى باقي المحاور الأخرى وهكذا يصير الزمان والمكان والحيوان وفعل الصوفي ذات دلالات أسطورية » [2]، وقد اختار الناقد عنصر البطل وما يقع عليه من موانع وحواجز في بحثه عن الموضوع الثمين، فطبق المنهج السيميائي والسردي من خلال المربع السيميائي والعوامل والبرنامج السردي، بل إن الناقد يؤكد على ضرورة الاهتمام بالنص وخارجه في آن واحد لأن طبيعته تتطلب ذلك إذ يقول بأن هذه الكتب يمتزج فيها الطبيعي بالعجب والتاريخ بالأسطورة ذلك أن فيها وقائع تاريخية.

– **الشعر التعليمي الصوفي**: انطلق الناقد من ضرورة الاهتمام بالرسالة الشعرية في حد ذاتها تماما كما يهتم بموضوع النص، ولهذا« فإن السلوك الصوفي المصاغ شعرا يجب أن يندرج ضمن قواعد الكتابة

[1] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 136 .

[2] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 141.

الشعرية النوعية من جهة ويجب أن ينفصل عنها من جهة أخرى » [1]، وبهذا رطز في تحليله رائية الشريسي على محاور هي:

- فضاء القصيدة وما تشغله من حيز زماني ومكاني
- تقنية التأليف حيث بحث الناقد عن سر صناعة المؤلف من خلال معجمه الوظيفي المتمظهر في التكرار، المقابلة، الجناس، الشرط، المجاز، التناص، معتمدا المنهج الإحصائي.
- محاور القصيدة التي تمثلت في: المتكلم والمخاطب والغائب والمحكومة بالتفاعل.

ويؤكد مفتاح أنه اعتمد التعددية المنهجية للإحاطة بالقصيدة إذ يقول« يتضح مما سلف أننا اعتمدنا على مسلمات مناهج ثلاثة في دراسة هذه القصيدة: أولها المنهج الأحصائي. .. ثانيهما نظرية المقال في صيغتها الأولى عند بنفينيست. . ولكنها مثل المنهج الإحصائي مغرقة في الوضعية. .. ولهذا كانت ثالثة النظريات التداولية مستدركة لما لم يدرس فاهتمت بالاقتضاء والمقدمات وأدوات الاستدلال والاستلزام » [2]

الفصل الخامس: الصراع في النص القصصي

برهنة على دينامية النص عمد الناقد إلى غير الخطاب الشعري، محللا الخطاب القصصي من خلال محورين: أفقي وعمودي.

أ. **الأفقي**: في مواجهة نص بوزفور (الغابر الظاهر) والذي اعتبره أسطوريا من حيث الهوية نظرا للخصائص المهيمنة عليه، وثنى في دراسته الأفقية بالحوار الخارجي من خلال الموقف الأسطوري وتحديد المسار، ثم ختم بالحوار الداخلي من خلال تتبع عمليتي **التحويل والتمطيط**: عبر هيكلة النص والكلمة المحور والتركيب، وقد بدا واضحا استعانة الناقد بحقل علم النفس

[1] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 149 .

[2] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 155 .

مستحضرا بعض مفاهيمه ومصطلحاته كالتداعي واللاوعي والترابط. **عملية التحويل والتكثيف** عبر تتبع الإيجاز والحذف.

ب. **العمودي**: ويصرح الناقد في مستهل بحث هذا المحور باعتماده على أكثر من نظرية« فلقد دأب الكثير من محللي الخطاب السردي على تناول عنصرين أساسيين: المحور الأفقي والمحور العمودي ويصرح الناقد في مستهل هذا المحور باعتماده على أكثر من نظرية« فلقد دأب كثير من محللي الخطاب السردي على تناول عنصرين أساسين: المحور الأفقي والمحور العمودي وجعلوا العمودي نوعين: عاملي ودلالي، ولكننا نحن سنضيف نوعا ثالثا وهو التداولي» [1]. لقد طبق مفتاح في هذا المحور نظرية العوامل والمربع السيميائي لدراسة المكون التركيبي العميق مستنتجا الليات والآلات التي تحكم نمو النص، ثم انتقل لدراسة المكون الدلالي العميق برصد بنيات النص البارزة (القرابة والدين والاقتصاد)، ولكنه لم يكتف بذلك إنما تعداه إلى «إعطاء دلالة للنص بمساعدة مقصدية المؤلف والنص وهيئة المخاطب ومقتضيات الأحوال» [2]، وذلك بدراسة المكون التداولي والكشف عن البنيات الموازية الاجتماعية والمتمثلة في – من الخارق إلى الواقع –جدلية الواقع والخارق.

يختم الناقد هذا الفصل بتأكيد ضرورة الاستفادة من عدة نظريات (سيميائية، أنثروبولوجية، تداولية، والذكاء الاصطناعي) مع التعديل والتجاوز وعدم التطبيق الحرفي لأن طبيعة النص دينامية تفرض ذلك.

الفصل السادس: الانسجام في النص القرآني

تعميما للنظرية المختبرة يعمد مفتاح إلى اختبارها على النص القرآني والتي يعتبرها على حد تعبيره مغامرة فكرية محفوفة بكثير من المخاطر وهو يثير في هذا الفصل قضية ناسخ القرآن ومنسوخه مستعرضا في البداية آراء علماء الإسلام فيها من معترفين بها أو قائلين بندرتها أو منكرين لها ومشيرا

(1) محمد مفتاح، المصدر السابق، ص 169 .

(2) محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 179

إلى أن لكل رأي« استراتيجية معينة مشروطة بمقصديتها وأنواع مخاطبيها ومقتضيات أحوالها »[1] ومن أجل ذلك رسم الناقد الإطار النظري الذي استهله بطرح الإشكال ثم التصريح بالمبادئ ثم توضيح المفاهيم الثلاثة وهي: المقصدية، المماثلة، المشابهة والعلاقة، فالمقصدية رصدها من خلال المخاطب والمخاطب وظروف التنزيل وأما المماثلة والمشابهة فضابط أساسي لإثبات نوع العلاقة بين موضوعين أما العلاقات فهي إما داخلية وإما خارجية. وعموما استند الناقد في ذلك على آراء السلف الصالح من الصحابة أو التابعين.

أما على المستوى الإجرائي فقد استند مفتاح على الآليات الآتية: الكلمة المحور، الثابت البنيوي، الجملة المنطلق، الجملة المكثفة والجملة الهدف، مستثمرا المناهج السيميائية واللسانية والتداولية ومنتهيا إلى عدم وجود النسخ الإبطالي في القرآن الكريم.

المبحث الرابع :النقد التكاملي في ميزان النقد

ينتصر الناقد التكاملي لمطلبه ساعيا – تنظيرا وتطبيقا – لإثبات جدواه، وعلى الرغم من أن هؤلاء النقاد (محمدمفتاح، عبد المالك مرتاض، عبد القادر القط) يحاولون التأسيس لنقد يشتغل على قاعدة الجمع والتركيب والتوفيق انطلاقا من وعيهم بماهية النص الأدبي من جهة ومفهوم النقد من جهة أخرى، متبنين القراءة المتعددة، إلا أن الأمر لا يسلم من مآخذ وانتقادات وجهت لهذا النوع من النقد حينا وإلى النقاد حينا آخر.

- لا وجود لمنهج تكاملي لأن لمصطلح "منهج" خصوصية من الضبط والصرامة في رسم خط السير وفي الخلفيات المؤطرة له وفي أدواته الإجرائية، تنتفي مع واقع الممارسة النقدية ذات

[1] محمد مفتاح: المصدر السابق، ص 190 .

المطلب التكاملي التي تفتقد خصوصية المنهج وصرامته، إلا إذا سلمنا أن التكامل نقد وليس منهجا، هو نقد يستمد وجوده وفعاليته وحتى أدواته من المناهج النقدية المتنوعة.

- مفهوم التكامل ليس قارا عند جميع النقاد إذ يجعله البعض مرتبطا بالمناهج السياقية فحسب، هي نظرة ضيقة محدودة الأفق لا تخرج النص من سلطة السياق، والمطلب التكاملي في ظلها مطلب قاصر ينم عن وعي نقدي غير ناضج، تماما كما هو حال من يجعله مرتبطا بالمناهج النسقية فحسب، فلا يخفى على أحد ما في ذلك من إضرار بالنص الذي يختزل في شكلية مقيتة، والجهد النقدي لغولدمان هو إيذان بإمكانية حياة أخرى للنقد والنص معا تجمع بين البنى اللسانية والسياق أيا كان اجتماعيا، تاريخيا أو نفسيا.
- إن معضلة النقد كانت دائما جدل الداخل والخارج وقصور أحدهما عن الوفاء للنص، ومن غير المجدي أن يتجاهل الناقد التكاملي هذا المطلب فيقصر جهده على الاشتغال على مناهج سياقية أو نسقية فقط ما انفك اجتماعها يعاني القصور أيضا.
- النقد التكاملي يفتقد إلى فلسفة واضحة يتبناها الفكر الإنساني كما هو حل كل منهج من المناهج النقدية، وهو أكبر انتقاد وجه لهذا النقد، وكأن غياب النسق الفلسفي المؤطر له قد أفقده شرعيته، على أن واقع المناهج أثبت أن أهم أسباب عجزها هو سعيها لتحقيق مقولات فلسفية ناجزة وإخضاع النص لها، لذلك لم يكن افتقاد الفلسفة عيبا للنقد التكاملي بل هو أساس له ما يبرره لإخراج النقد من حرج الوفاء للفلسفة على حساب النص.
- يدعي النقد التكاملي الجمع بين مناهج مختلفة إن على مستوى الخلفية الفلسفية أو على مستوى الأدوات الإجرائية، وهو جمع لمتناقضات ابستيمولوجية يكرس فكرة التلفيق، و« أسطورة التكامل يتلاشى مفعولها السحري بمجرد الإطلالة على شساعة المدارات التي يرسمها السياق وتقاطعها في فضاء المعرفة اللاهثة وراء إدراك حقيقة الإنسان ذاتا وروحا واجتماعا ويذوب حلمها عند الوقوف على عتبة اللسان ومتاهات الدلالة والإشارة والرمز، فتغدو عملية التوحيد في المطلب التكاملي عملية تلفيقية تنتهي بالانتقاء المفضي إلى السطحية

والتغاضي عن الحقائق وجواهرها » [1]. إن القائلين بهذا الانتقاد إنما يغفلون أن الناقد التكاملي ليس حاطب ليل، وهو وإن آمن بجدون جميع المناهج دون تهميش أو إقصاء، إلا أنه مؤمن أن الانتقاء هو ضريبة الموسوعية على حد تغبير نعيم اليافي، والجمع والتركيب أو التوفيق لا يكون عملية عشوائية تلفيقية، إنما هو انتقاء يفرضه النص بالدرجة الأولى، لأن «الانفتاح لا يتجاوز النص إنما يتم عبره حتى لا يحمل مالا يحتمل » [2].

- يجنح الناقد التكاملي إلى منهج أكثر من غيره كما هو شأن مرتاض ومفتاح مع المنهج السيميائي، حيث كانت مثلا «الإشكالية في عمل مفتاح تتجلى أكثر في تطبيق نقده المعرفي على نصوص شعرية لمجموعة من الشعراء. .. ففي تلك الدراسات التطبيقية يمكن للقارئ أن يلاحظ أن محمد مفتاح كان سيميائيا في أغلب تفاصيل عمله، وإن لم يكن ملتزما بالمنهج السيميائي بدقة فجاءت نتائج تلك الدراسة مخيبة للآمال فيما يتعلق بضوابط هذا المنهج الذي ادعى تأسيسه» [3]، على أن جنوحه إلى المنهج السيميائي لم يكن عن تعصب لأنه كان ينتقد ويفحص ويلغي ويضيف، وأما السبب في اختيار المنهج السيميائي دون غيره فلأنه أكثر المناهج مرونة ومطاوعة وأقدرها على استيعاب الخارج إلى جانب الداخل، ثم هو أكثرها قبولا للتهجين الذي بدا واضحا عند مفتاح أكثر من غيره.

تركيب:

قبل وضع الدوائر لتحصيل ما يثبت أو ينفي جدوى النقد التكاملي عند هذه النماذج النقدية المدروسة لابد أن ندرس أولا أن :

- التكامل عند مفتاح هو تكامل بين المناهج النقدية الغربية المتنوعة ومختلف النظريات العلمية، إذ تقول الكاملة مولاي أن قراءة مفتاح مكنته من التموضع موضع قوة من حيث أنه عالج النصوص المختارة بأدوات علمية تجعله يقدم للآخرين في صورة واضحة فتكون بذلك

(1) حبيب مونسي، نقد النقد، ص 145 .

(2) محمد مفتاح، دينامية النص، ص 77 .

(3) علي حسن يوسف، اشكاليات الخطاب النقدي المعاصر، ص 228.

النظريات العلمية واللغوية الحديثة التقنية المتطورة التي يتسلح بها الباحث وسيلة ناجحة لسبر قضايا اللغة العربية وتفسير المكتوب وتحليله.

- التكامل عند مرتاض هو تكامل بين المناهج الحديثة والتراث وإن كان الأساس الذي ينطلق منه سيميائيا لما يفضل به هذا المنهج عن غيره من قدرته على استيعاب النص أكثر.
- التكامل عند عبد القادر القط هو تكامل بين المناهج السياقية والجمالية وذلك من خلال ربط العمل الأدبي بوصفه فنا بقيمته الحضارية والإنسانية بعمليتي التفسير والتحليل ومراعاة الشكل والمضمون.

وغير هؤلاء كثيرون ممن يختلف طرحهم التكاملي بين طلب له في إطار مناهج متناسقة ابستيمولوجيا أو في إطار الحداثة والتراث وبغض النظر عن تحصيلهم المطلب أو فشلهم تظل فكرة التكامل من خلال معظم الممارسات النقدية التي طالتها الدراسات قائمة على أسس هي:

– **رفض التقعيد**: لا تقوم مجازفة التركيب إلا من خلال رفض التقعيد، لأن كل عملية تقعيدية تجنح لتثبيت المقولات وتحجرها وصبغها بقدسية مفتعلة تشد كل انطلاقة وتعيق كل إضافة والمشهود في عملية التركيب تراوحها بين ذاتية يحكمها الانطباع والتأثير وموضوعية يسكنها هاجس العلمنة انطلاقا من تسمية المركب ب " المنهج"، فالمنهج مصطلح يثير هذه الحمى العلمية ويجعل المركب يهرع لها عندما يستفيق من تخدير ما يريده هو إلا ما يريده المنهج [1]، ولكن حين يفهم المشتغلون بالنقد أن التكامل ليس منهجا صارما ولا ينبغي له بل هو تكامل بين المناهج سيتم تجاوز قيود المنهج، ولئن كانت كل المناهج النقدية القديمة والحديثة قد أثبتت قصورها وعجزها فذلك لأنها قد رسمت للناقد قواعد وخطة سير عليه الوفاء لها وعدم الحيد عنها وهو ما لا يستقيم وطبيعة الأدب «فالنقد (تفسيرا وتحليلا) خلق إبداعي وإن قام على خلق آخر بل قد يغدو تعلة يركبها الناقد بإبراز تفوقه ومهارته» [2]، وطالما هو كذلك فلا يمكن أن نتخيل مبدعا مقيدا يبدع فنا مستقيما تحت هذه القيود.

---

(1) حبيب مونسي، نقد النقد، ص 148 .

(2) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 149

– **تجاوز جدلية الداخل والخارج:** إن أبرز قضايا هذه الجدلية هي ثنائية (الشكل / المضمون) التي أعيت النقاد الذين نحوا إلى قراءتين متدابرتين تلغي إحداهما الأخرى حيث إن« تدابر القراءتين في حاضر النقد يثير ابتداء موجة من تبادل التهم تغري حتما بإقامة جسور التقارب بينهما، فتجعل من ثنائية (داخل/خارج) وجهين لورقة واحدة على حد التعبير السوسيري، يمكن الانتقال من الخارج إلى الداخل أو المروق من الداخل إلى الخارج في عملية تكاملية تفضي حتما إلى إعطاء النص أبعاده الحقيقية (تفسيرا وتحليلا) أو (الفهم والقراءة الناقدة)» [1]، هذا التنظير الذي يوحي بانتهاء الجدل وحل أزمة الثنائيات التي جرها معه وكذا يوحي بانتهاء أزمة التقعيد وعلمنة النقد قد اصطدم بواقع العملية التطبيقية صدمات اختلفت من ناقد لآخر، وإن إقرار وجوب قيام قراءتين متجاورتين تتقاطعان في النص (خارجية وداخلية) دون تقعيد مسبق يحكم سيرورتها ويضبط مداخلها ومخارجها ورط هذه المناهج في اختيار أدوات عامة فضفاضة سرعان ما تنتحر على مشرحة النص قربانا له دون أو تنال منه الزلفى، لأنها تستعير من ماضي النقد مصطلحا فقر الدلالة وهو التفسير للكشف عما يحف النص من اسباب وظروف موجدة للصنيع الأدبي على أن التفسير كشف وتوضيح وإنارة تبين حدود المنظور ولا تدرك ماهيته ووجوده على تلك الصورة وذاك الشكل بالذات وعمدت إلى حاضر النقد لتوظف منه أداة التحليل لتكون مبعضا تفكك به عناصر الصنيع الأدبي المحلل من لغته أنساقه الداخلية صرفا ونحوا وبلاغة ورمزا [2]، ولا ينبغي أن نفهم أنها ورطة لا حل لها لأن الأمر في جملته متروك لحلين فأما أولهما فهو النص فهو في النهاية من يختار مناهجه (سياقية أو نسقية)

وأما ثانيهما فهو قدرة الناقد على حسن اختيار ثم تطويع أدواته الإجرائية، لأن وقوف المنهج التكاملي على خرافة الرفض ومجازفة التركيب (دون إخضاعه للنص أولا ودون تمتعه بقدرات الناقد وكفاءته ثانيا) لم يقدم شيئا ملموسا للقراءة الناقدة – على أن ما قدمه نظريا كثير جدا – والتي تحاول تجاوز السياق إلى النسق لأن تصور الجديد لم يقضي على السياق كلية بل حوله من غاية إلى وسيلة

(1) حبيب مونسي، نقد السابق، ص 145

(2) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 148 – 149

وأضفى عليه قيمة أخرى تجعل منه مصدرا معرفيا لابد من ريادته حتى تستحكم عرى القراءة وتتمتن لتخدم غاية مطمورة في النص على اعتبار أنه الأصل دون أن تمايز سبل الاستفادة من الأول لفك مغالق الثاني[1].

– **تجاوز جدلية التراث والرافد الغربي**: الادعاء بنصرة التراث النقدي والسعي للانتصار له مع إلغاء روافد الحداثة فيه تجن على النقد بالقدر نفسه الذي يعد الانتصار للحداثة وهجرة التراث وتطليقه تجن عليه أيضا... إن النقد لا ينبغي أن يعاني غربة في الزمان أو المكان ولا ينبغي أن يعيش صراعا لنفي طرف على حساب الآخر، وعلى الرغم من أن الناقد العربي قد أرهق نفسه ونقده حين يتصور أن النقد يستقيم له إذا وضع نفسه أمام نموذج واحد، وتبقى المحاولة الجادة للوقوف بين النموذجين باعتدال أمرا يخلصه من هذا الإرهاق على أنه أمر لم يؤت لكل ناقد فهو يجد نفسه منشدا منشدا إلى أحد النموذجين مكرسا الإختزال والتهميش الذي يضيع جوهر المناهج، أو مأخوذا بالاستفاضة والتفصيل الذي يغرقه في تفاصيل المناهج قديمها وحديثها فيضيع جوهر النص أمام شساعتها.

– **الموسوعية والانتقاء**: إن الناقد الذي يسعى خلف المطلب التكاملي يحتاج أن يتجاوز حدود الفكر النقدي السائد عند عامة النقاد ممن تعني العملية النقدية عندهم استنطاق النص الأدبي وفق منجز نقدي لمنهج معين مع الوفاء الشديد لقدسية المنهج وخصائصه الصارمة. إن المطلب التكاملي يرفض ها التعسف المبني على خطاب الاختزال والتهميش، وإلا لكانت صفة الناقد تطلق على كل من طبق خطوات منهج معين مستعينا بأدواته الإجرائية وربما كانت هذه إحدى مصائب نقدنا العربي.

إن الموسوعية أساس مهم للنقد التكاملي، بل إن التكامل مصطلحا ومفهوما يستدعي في جملة ما يستدعي الموسوعية التي تمنح الناقد القوة للسيطرة على العملية النقدية فهو وإن لم يستق له اصطلاح المنهج التكاملي، فإن ذلك ليس لعيب فيه بل هي نقطة قوته وأساس تفوقه على العجز والقصور، وحسبه أن يسمى نقدا تكامليا، وهو مع ذلك لا ينبغي أن يجعل الناقد حاطب ليل، ففي

(1) حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 148 .

ذلك إساءة للنقد والنص، فضريبة الموسوعية هي الانتقاء وكلما زادت موسوعية الناقد الحصيف زادت مقدرته على اختيار أدواته بدقة لعلمه بما يخدم غرضه منها.

– **التنظير والتطبيق**: يحتاج الناقد التكاملي أكثر من غيره إلى القاعدة النظرية، فإذا كان غيره يحتاجها ليفهم المنهج الذي يشتغل وفقه، فإن الناقد التكاملي يحتاجها لنفهمه ونفهم نقده، وحسبنا أن نعود إلى كتب الناقدين مفتاح ومرتاض لنعي الدور المهم للنقد التنظيري، وكأني بهما يبرران كل سلوك نقدي سوف يصادفنا أثناء التطبيق، وهذا يعود بنا مرة أخرى لنقول إن رفض البعض إطلاق كلمة منهج على هذا النوع من النقد هو مبرر قوي للناقد التكاملي حتى يتمسك بالتنظير في كل نقد يجريه، فالطرق متعددة ومتنوعة وهي محتاجة إلى ما يبررها ويوضحها، ولا أتخيل أني أقرأ مدونة من مدونات مفتاح السابقة الذكر مثلا دون أن أطلع على الجانب التنظيري منها لأن تساؤلات كثيرة ستربك القارئ في الجانب التطبيقي، بل إن التنظير دليل على أن الناقد التكاملي لا يلتزم خط سير واحد، يرسمه التراث أو ترسمه الحداثة أو يرسمه منهج نقدي بعينه.

– **الدينامية والتجاوز**: إذا كانت الدينامية صفة النص – كما يراها مفتاح – فإن التجاوز صفة للناقد التكاملي الذي لا يلتزم منهجا واحدا، بل إنه لا يرضى بحال أن يأخذ قضايا التراث النقدي أو قضايا النقد الغربي كما لو أنها قوانين مقدسة لا يطالها التغيير والتكييف ولولا ذلك لانتفى مطلبه التكاملي، بل إن الناقد التكاملي يتجاوز نفسه في كل عمل نقدي جديد تطويرا وتوسيعا.

– **الأدوات الإجرائية**: هذه الأدوات هي وسائط الناقد ووسائله في الانتقال من المستوى التنظيري إلى المستوى التطبيقي الذي يظهر فاعلية الرؤى النقدية لدى الناقد، ولا يمكن أن نتخيل ناقدا تكامليا يعتمد على أدوات إجرائية خاصة بمنهج واحد، ومن الخطأ أن نطالبه أن يضبط الآليات الإجرائية لنقده فلا يحيد عنها، إننا إن فعلنا عجزناه وجنينا على مطلبه، ولا يخفى أن النقاد ضمن المنهج الواحد قد يختلفون في اختيار آلياتهم.

الخاتمة

الخاتمة:

بعد البحث في " النقد التكاملي في الخطاب النقدي العربي المعاصر " من خلال مدخل وثلاثة فصول، تم رصد خلفياته وإشكالاته ثم الوقوف على نقده من خلال ثلاثة نماذج نقدية، انتهى البحث إلى النتائج التالية:

- إن المطالبة بمشهد نقدي ثابت هو محاولة لتغيير جوهر العملية النقدية المرتبطة بأطراف أخرى تحدد توجهاتها كالفلسفة ونظرية الجمال ونظرية الأدب ،و التي هي في الأساس أطراف متحركة تقوم حركتها على قاعدة الاقصاء. إن العملية النقدية لا يكن إلا أن تكون دينامية متغيرة لذلك فإنه من العبث الفكري أن نطالب المشهد النقدي بإخماد ثورته التي هي دليل حياته بل وصحته.
- أزمة المناهج النقدية –إن حق فعلا توصيفها بذلك – سببها الأساسي هو النص الأدبي، فالنقد لا يمكن أن يكون عملية منظمة إلا إذا اتصف النص الأدبي بما يجعل ذلك ممكنا.
- قضية الشكل والمضمون هي الوجه البارز للتنوع المنهجي، وهما طرفا جدلية عقيمة إذا كان هدف الناقد الانتصار لطرف دون آخر، وتكريس خطاب الأحادية والاقصاء، وأما الجهل بالسياق الأدبي للنص فهو يسبب أخطاء في التفسير وأما عزل النص عما سواه من النصوص فهو يمنع تأسيس نظرية شعرية له تمكننا من تصنيفه في سياقه الفني. و فعل القراءة يتجه بالقارئ قسرا لاتجاهين فأما الأول فهو خارج الكلمات (السياق) وأما الثاني فهو داخل الكلمات (البناء والنسق) ،و ما القراءة إلا عملية دخول إلى السياق والنسق.
- تعدد المناهج النقدية أسفر أن جهود غربية (باختين وغولدمان) للجمع بين السياق والنسق لانقاذ النص والنقد معا من الغرق في الميكانيكية أو الايديولوجية، من خلال التفسير السوسيولوجي وتحليل المضمون الثقافي والأيديولوجي للمجتمع مع رصد التناظر بين بنية وعي المجموعة وبنية النص الأدبي (البنيوية التكوينية)، وللتغلب كذلك على ثنائيات الشكل والمضمون من خلال التحليل الشكلي للإيديولوجية، واعتبار النص مجموعة من النصوص.

- خسرت البنيوية التكوينية رهان التكامل الذي امتازت به على بقية المناهج، رغم تقدمها عليها خطوة، ومبعث الخسارة هو أن التكامل المزعوم اقتصر فقط على منهجين وفيه مع ذلك جنوح لأحدهما دون الآخر. أما المبدأ الحواري لباختين القائم على تعدد الإيديولوجيات المتصارعة مع حياد المبدع، والواقع بين التلفظ وسياق التلفظ للقضاء على ثنائية الشكل والمضمون قد باء هو الآخر بخسارة رهان التكامل حين أغرق في الإيديولوجية الماركسية.
- كان استقبال الخطاب النقدي العربي التنوع في المشهد النقدي القائم على الاقصاء استقبالا اشكاليا، معتبرا أن هذه الحركة الثورية مؤشر على حالة مرضية، وقد ازداد المشهد العربية تأزما بسبب الصراع بين هذه المناهج – المتصارعة أصلا فيما بينها – وبين التراث النقدي العربي، مما جعل بعض النقاد ينبرون ارفع هذا الصخب أو تحديد حدته من خلال محاولة التأسيس لنقد يجمع بين أدوات من ناهج عديدة وحتى من التراث تحت مسمى النقد التكاملي.
- النقد التكاملي وليد ضرورة معرفية مرتبطة بالتراكم المعرفي الذي أفرزته الحداثة، فالتجزئة والتخصص الدقيق ألحق ضررا بالمعرفة من حيث أراد خدمتها.
- التكامل ضرورة معرفية في الفكر الإسلامي متعلق بالرؤية الكلية للكون، وقد اتصف به فكر علمائنا القدامى.
- إن التكامل في الخطاب النقدي العربي مشدود بعوائق على مستوى: الخطاب الثقافي العربي المرتبك، والفلسفة العربية التي تحيل على تخلف الوعي النظري، وجدل التراث والمعاصرة، ووعي الأنا والآخر.
- لا وجود لمنهج تكاملي بل هو نقد تكاملي هدفه التخلص من المقولات الموجهة سلفا للعملية النقدية، واختيار أدوات إجرائية من مناهج متعددة يختارها النص ويتحكم فيها الناقد الفذ، وهو يعرف بمصطلحات عديدة منها: التركيب، اللامنهج، الجمع، التوفيق
- النقد التكاملي نقد يعرف ممارسة واسعة من طرف نقادنا، وفي الوقت الذي امتلك فيه بعضهم الشجاعة لتبنيه والتصريح به، امتنع بعضهم عن ذلك خوف أن يتهموا بالتلفيق.

- لم تتبلور فكرة التكامل تبلورا تاما، ففي الوقت الذي يمارسها بعض النقاد مرتبطة فقط بمناهج سياقية أو نسقية، يوسع البعض أفقها لتشملهما معا، مع جهود مثمرة لاستنطاق التراث والاستفادة منه في مواجهة النص.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر العربية :

1. عبد القادر القط: الأدب العربي الحديث، دار غريب للطباعة والنشر، 2001.
2. عبد المالك مرتاض: التحليل السيميائي للخطاب الشعري، اتحاد الكتاب العرب دشق 2005.
3. محمد مفتاح: في سيمياء العربي القديم، دار الثقافة للنشر والتوزيع، المغرب، 1989.
4. محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، ط3، 1992،
5. محمد مفتاح: دينامية النص تنظير وإنجاز، الفكر الثقافي العربي، دط، دت.

المراجع العربية:

1. العياشي الدراوي: في التواصل التكاملي، دار الأمان، الرباط ،ط1، 2014.
2. إبراهيم أحمد ملحم :النقد التكاملي، استراتيجية تشكل البخطاب النقدي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، ط1، 2014.
3. إبراهيم أحمد ملحم :التفكير النقدي وتحولات الثقافة
4. توفيق سعيد: في ماهية اللغة والتأويل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2002.
5. جهاد فاضل: أسئلة النقد، الدار العربية للكتاب، 2006.
6. جورج طرابيشي: هرطقات، رابطة العقلانيين العرب، ط1.
7. جورج طرابيشي: من النهضة إلى الردة ،دار الساقي، لبنان، ط1، 2000.
8. جورج طرابيشي: المثقفون العرب والتراث، دار الريس للكتب والنشر، دط، دت.
9. جابر عصفور :المرايا المتجاورة الهيئة المصرية للكتاب 1983

10.حسين الواد: في مناهج الدراسة الأدبية، دار شراس للنشر والتوزيع، تونس،1985

11.حسن جمعة: قضايا الإبداع الفني ،دار الآداب، بيروت، ط1، 1983

12.حسن محمد عبد الناصر: نظرية التوصيل، وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات

13.رائد جميل عكاشة: التكامل المعرفي وأثره في التعليم الجامعي ،المعهد العالمي للفكر الإسلامي، فرجينيا، 2012

14.رجاء عيد: فلسفة الالتزام في النقد الأدبي ،دار المعارف الإسكندرية،

15.سيد البحراوي: البحث عن المنهج، دار الفكر للدراسات والنشرو التوزيع، القاهرة ،ط 1،1991.

16.سيد قطب، النقد الأدبي، دار الشروق، مصر، ط8، 2003.

17.سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر.

18.سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد :(العلامات في التراث دراسة استكشافية) مدخل إلى السيميوطيقا، دار إلياس مصر 1986.

19.شوقي ضيف، البحث الأدبي: طبيعته ومناهجه وأصوله،

20.شايف عكاشة :اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر 1985،

21.صبري حافظ :أفق الخطاب النقدي، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1996.

22.صلاح فضل: في النقد الأدبي. اتحاد الكتاب العرب،، ص 96 – 97، دمشق 2007

23.صفاء عبد السلام علي جعفر: هرمينوطيقا: الأصل في العمل الفني، منشأة المعارف، دط، 2000.

24.طه حسين: في الأدب الجاهلي مطبعة فاروق، القاهرة ، ط3، 1933.

25.طه حسين: حديث الأربعاء، هنداوي للتعليم والثقافة، دط، 2012.

26.طه حسين: تجديد ذكرى أبي العلاء، دار المعارف، مصر، ط5، 1958

27.عبد الرزاق الداوي: موت الإنسان في الخطاب الفلسفي المعاصر، دارالطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1992،1

28.عبد الله الغذامي :ثقافة الأسئلة، دار سعاد الصباح،ط2 ، 1993،

29.عبد الله الغذامي :تشريح النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 2 .

30.عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع232، 1998.

31.عبد الإله الصائغ: الخطاب الشعري الحداثوي والصورة الفنية: الحداثة وتحليل النص،، المركز الثقافي العربي، ط1. 1999 بيروت.

32.عبد الناصر محمد حسن: نظرية التوصيل وقراءة النص ،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،القاهرة، 1999

33.عبد السلام حيمر: في سوسيولوجيا الخطاب، الشبكة العربية لنشر الأبحاث، ط1، 2008.

34.عبد العزيز المقالح: عمالقة عند مطلع القرن العشرين ،دار الآداب، بيروت، ط2، 1988.

35.عبد المالك مرتاض، مرتاض، في نظرية النقد، دار هوما، الجزائر، 2005

36.عبد المالك مرتاض، تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1995.

37.عز الدين اسماعيل :الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر العربي ،دط، 1992.

38.عزيز علي حسن الموسوي: النص المفتوح ،الدار المنهجية للنشر والتوزيع ،ط1، 2015.

39.علي يوسف: إشكالية الخطاب النقدي المعاصر، الروسم للصحافة والنشر، العراق، ط1، 2010.

40.علي أبو ملحم: في الجماليات: نحو رؤية جديدة إلى فلسفة الفن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت

41.عمر عيلان :النقد العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ،2010، ط1 ، 1990.

42.فاروق العمراني، تطور النظرية النقدية عند محمد مندور، الدار العربية للكتاب، دط، 1988.

43.فؤاد زكريا، خطاب إلى العقل العربي، الهيئة المصرية للكتاب، 2010

44.لعبيدي حسن مجيد، من الآخر إلى الذات، دار الطليعة، بيروت، ط1، 2008

45.نعيم اليافي، أطياف الوجه الواحد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق ،ط1، 1997.

46.نبيل سليمان: في الإبداع والنقد ،دار الحوار، سوريا، ط1، 1989.

47.مجاهد عبد المنعم مجاهد:جدل النقد وعلم الجمال، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، دط، دت.

48.محمد بن علي حضرين الزهراني، البنية النصينة وتبدلات المعنى، مؤسسة الانتشارالعربي، بيروت ط1، 2012.

49.محمد بن كرم بن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت.

50.محمد رشاد عبد العزيز محمود: الفكر الماركسي في ميزان الإسلام ،مطبعة الفجر، القاهرة، 1982،

51.محمد زكي العشماوي :فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت ،دط، 1980.

52.محمد صايل: قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن ،ط1، 1991.

53.محمد عزام: تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية، اتحاد كتاب العرب، دمشق ،دط، 2003.

54.محمد غنيمي هلال :قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة ، دط، دت.

55.محمد مندور: في النقد والأدب، نهضة مصر للطباعة والنشر، 1988.

56.محمد مندور: الأدب وفنونه ،نهضة مصر للطباعة والنشر ط5، 2002.

57.محمد مندور :في الميزان الجديد ،مؤسسات ع بن عبد الله، تونس، ط1، 1988.

58.محمد مندور: معارك أدبية، دار نهضةمصر للطبع والنشر، القاهرة ،دط،دت.

59.محمد مندور: النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطبع والنشر، دط، 1997.

60.محمد نديم حشفة :تأصيل النص، مركز الإنماء الحضاري ،حلب ،ط1، 1997.

61.محمودي عبد الرشيد الصادق :طه حسين من الأزهر إلى السربون ،المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003.

62.مصطفى سويف: الأسس النفسية للإبداع، دار المعارف، ط4، دت.

63.مونسي حبيب، نقد النقد ـ المنجز العربي في النقد الأدبي ـ دار الآداب، 2007

64.ميجان الرويلي، سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب ط3، 2002.

65.يحي هويدي: قصة الفلسفة الغربية، دار الثقافة للنشر والتوزيع ن القاهرة، دط، 1993.

المراجع المترجمة:

1. إدموند هوسرل: أزمة العلوم الأوروبية الترتسندنتالية ،تر إسماعيل المصدق مر جورج كتوره، بيروت، ط1، 2008.
2. آلان تورين، نقد الحداثة ،تر أنور مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، 1997.
3. إيميل برييه: اتجاهات الفلسفة المعاصرة ،تر محمد قاسم، مر محمد القصاص، دار الكشاف للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، دط، 1997.
4. إيديت كروزيل عصر البنيوية،تر جابر عصفور، دار الصباح الكويت، ط 1، 1993.

5. بيير ماشيري: بم يفكر الأدب؟ تر جوزيف شريم، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت، ط1، 2009.

6. بيير ماركدو بيازي واخرون :المدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر رضوان ظاظا، مر المنصف الشنوفي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997 .

7. بول ريكور صراع التأويلات ،دراسة هرمينوطيقية، ترمنذر العياشي، دارالكتاب الجديدة المتحدة، ط1، 2005.

8. بول ريكور: من النص إلى الفعل، تر محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراتسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، ط1، 2001.

9. بول ريكور: نظرية التأويل تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2 ، 2006

10.بيير زيما: المنهج الاجتماعي، تر عايدة لطفي، مر أمينة رشيد، سيد البحراوي، دار الفكر للدراسات، القاهرة، ط1، 1991.

11.أ .ساخاروفا: من فلسفة الوجود إلى البنيوية ،تر.تق :أحمد برقاوي،دار المسيرة، لبنان، ط1 ، 1984.

12.تودوروف كنت وآخرون: القصة، الرواية المؤلف، تر خيري دومة، مر سيد البحراوي، دار شرقيات للنشر والتوزيع ،ط1، 1997.

13.تودوروف: باختين، المبدأ الحواري، تر فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2 1996.

14.جان بياجيه، الايستسمولوجيا التكوينية، تر السيد نفادي،، دار التكوين، دمشق، 2004.

15.جان إيف تاديه: النقد الأدبي في القرن العشرون ،تر قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1993.

16.جورج لوكاتش: التاريخ والوعي الطبقي ،تر حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت، ط2، 1982،

17.جوليا كريستيفا: علم النص، تر:فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ،المغرب، .ط 1،1997.

18.جان بيرو: اللسانيات، سلسلة العلم والمعرفة، دار الأفاق، د ط، 2001.

19.جونثن كيلر: نظرية الأدب، تر خميسي بوغرارة ،منشورات جامعة منتوري ،قسنطينة، 2007.

20.جون كوهين: بناء لغة الشعر،ترأحمد درويش، دار المعارف ،القاهرة، ،ط3، 1993.

21.رامان سلدن:، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، دار قباء الطباعة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998،

22.روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال ،تررعد عبد الجليل جواد،دار الحوار للنشر، سوريا، ط 1، 1992.

23.روبن جورج كولنجوود: مبادئ الفن، تر أحمد حمدي محمود، الهيئة المصرية للكتاب، 1989،.

24.روجيه غارودي: النظرية المادية في المعرفة: ماهية المادة،تر محمد عيناتي، دارالمعجم العربي، بيروت ،دط، دت.

25.رومان جاكبسون :الاتجاهات الأساسية في علم اللغة ،تر علي حاكم صالح، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ، 2002،

26.رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، ترمحمد الولي ،مبارك حنوز، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1 ،1988،

27.رولان بارط: لذة النص، تر: منذر العياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب ،ط1 ، 1992

28.رولان بارط: النقد البنيوي للحكاية ،تر أنطوان أبو زيد، منشورات عويدات، بيروت / باريس، ط1 ،1988

29.رولان بارط: النقد والحقيقة تر منذر العياشي ،مركز الإنماء الحضاري ،حلب ،ط1 ،1994

30.فريديريك هيغل: علم الجمال وفلسفة الفن، تر مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار الكلمة logos القاهرة، ط 1.

31.فريديريك هيغل: المدخل إلى علم الجمال ،تر جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت، ط3، 1988

32.فريديريك هيغل: العقل في التاريخ، تر .تق .تع :إمام محمد إمام،

33.كارلوني وفيللو، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، تر جورج سعد يونس، دار مكتبة الحياة، بيروت، دط، دت.

34.كارلوني وفيللو: النقد الأدبي، تر: كيتي سالم، مر: جورج سالم، منشورات عويدات، بيروت ط 2، 1984

35.كريستوفر نوريس: التفكيكية: النظرية والممارسة، تر :صبري محمد حسن ،دار المريخ،الرياض، 1989

36.لوسيان غولدمان وآخرون: البنيوية التكوينية، تر محمد سبيلا، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986.

37.مارتن هايدغر: أصل العمل الفني ،تر أبو العيد دودو، منشورات الجمل، ألمانيا ،ط1، 2003

38.نورثروب فراي: تشريح النقد، تر محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، 1991،دط.

39.هربرت ماركيوز: العقل والثورة، هيغل ونشأة النظرية الاجتماعية ،تر فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1970،

40.يوري لوتمان: تحليل النص الشعري: بنية القصيدة، تر محمد فتوح أحمد، دار المعارف،القاهرة، 1995

المجلات:

1. مجلة المعرفة، ع 347، أغسطس 1992، سوريا.
2. مجلة المعرفة، ع 294، أغسطس 1986.
3. مجلة المعرفة، ع 331، أبريل 1991، سوريا.
4. المجلة الأردنية في الدراسات الإسلامية، المجلد التاسع، العدد (1.أ) 2013.
5. الأثر مجلة الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة – الجزائر، العدد 08، ماي 2009 .
6. مجلة الموقف الأدبي، العدد 337، 1مايو 1999.

الرسائل الجامعية:

1. أوراغ مريم، النص الأدبي بين الثابت والمتغير، رسالة مقدمة لنيل الماجستير، جامعة باتنة 2011.
2. فضيل الشارف، مستويات الخطاب عند عبد المالك مرتاض، رسالة مقدمة لنيل الماجستير، جامعة وهران 2014

الفهرست

مقدمة ..... أ

المدخل:

خلفيات حركة المشهد النقدي

1. النقد الأدبي وتغير الرؤى الفلسفية 4

1.1. الرؤى الفلسفية للمناهج السياقية 6

2.1. الرؤى الفلسفية للمناهج النسقية 9

3.1. فلسفة مناهج ما بعد البنيوية 13

2. النقد الأدبي في إثر علم الجمال 17

3. الأدب بين فلسفة الفن وعلم الجمال 20

4. النقد في ظل نظرية الأدب 29

الفصل الأول:

ثورة المناهج والتوجه نحو التركيب المنهجي في النقد الغربي

المبحث الأول: النص الأدبي وقضاياه في المشهد النقدي 35

أولا- سلطة السياق بين النص وحدود القراءة السياقية 35

1. النص والمنهج التاريخي 35

2.النص والمنهج النفسي 37

3 .النص والمنهج الاجتماعي 42

ثانيا- سلطة النسق بين سياق النص وحدود القراءة النسقية 46

1. تحول المنهج بين جدلية السياق والنسق 46

2.النص وثورة اللسانيات 52

3. الشكلانية بين السياق والنص 58

4.النص والبنيوية 62
ثالثا- سلطة القراءة بين سياق النص ونسقه: 67
1.النص وما بعد البنيوية..... 67
2. القراءة في مناهج النقد الأدبي 69
3.القراءة في النقد السياقي..... 70
4.القراءة في النقد البنيوي 73
5. القراءة في النقد ما بعد البنيوي 75
رابعا -جدلية المضمون والشكل في مناهج النقد الأدبي 77
1.تطور قضية المعنى في المناهج النقدية 77
2.تطور قضية الشكل في المناهج النقدية..... 80
المبحث الثاني: المنهج التكاملي في النقد الغربي 86
أولا- لوسيان غولدمان والبنيوية التكوينية 86
1.تناول الشكل والمضمون عند غولدمان..... 89
ثانيا- ميخائيل باختين والمبدأ الحواري 93

الفصل الثاني:

التكامل في الخطاب النقدي العربي

المبحث الأول: خلفيات مقولة التكامل..... 98
أولا- فلسفة التكامل: الضرورة المعرفية:..... 98
ثانيا- المنهج والتكامل 101
ثالثا- النقد التكاملي: العوائق المعرفية..... 103
1.الخطاب الثقافي العربي..... 103
2.الفلسفة العربية..... 106

3.الحداثة 112
4.وعي الأنا والآخر 124
5.المشروع النهضوي العربي: مقولة النهضة (القطيعة والتواصل) 129
رابعا- تباشير التكاملية في الفكر العربي: التجربة الأردنية نموذجا..... 133
المبحث الثاني :جذور النقد التكاملي في الخطاب النقدي العربي 136
أولا- ذاكرة المفهوم 136
1.التكامل في الفكر النقدي لطه حسين 136
2.البداية أزهرية 137
3.طه حسين جامعيا 140
4.طه حسين نحو اللانسونية..... 144
5.المرايا والتأسيس للوظيفة التوفيقية عند طه حسين 147
ثانيا- التكاملية: ذاكرة المصطلح 164
1.النقد التكاملي عند سيد قطب..... 166
2.النقد التكاملي عند نعيم اليافي 168

الفصل الثالث:

نقد المنهج التكاملي عند النقاد المعاصرين

المبحث الأول: التكامل عند عبد القادر القط..... 176
1.بين التراث والمعاصرة..... 177
2.الالتزام معيار للتكامل 179
3.الإبداع والنقد..... 180
4. المنهج التكاملي عند عبد القادر القط 182
المبحث الثاني: النقد التكاملي عند مرتاض..... 184

1.النص الأدبي وعملية الإبداع 185
2.تجاوز ثنائية الشكل والمضمون 187
3.تنكيب قراءة النص عن نقد النص 188
4.المنهج التكاملي عند مرتاض (التحليل السميائي للخطاب الشعري) 189
المبحث الثالث: التكامل في نقد محمد مفتاح 198
1.التكامل في " في سيمياء الشعر القديم " 200
2.النقد التكاملي في كتاب تحليل الخطاب الشعري 203
3.التكامل في دينامية النص (تنظير وإنجاز)..... 208
المبحث الرابع :النقد التكاملي في ميزان النقد..... 224
الخاتمة..... 232
قائمة المصادر والمراجع..... 236
الملخص
Abstract

الملخص

النقد التكاملي في الخطاب النقدي العربي المعاصر موضوع يبحث في إمكانية قيام نقد يستفيد من كل المناهج النقدية التي كرست الفكر الإقصائي طيلة مسارها ،من خلال الكشف عن أسباب الصخب المنهجي ونتائجه، ثم الكشف عن خلفيات الفكر التكاملي وتجلياته لتحديد مدى جدواه في الإحاطة بالنص الأدبي وقدرته على تحقيق ما عجزت عنه المناهج النقدية منفردة، فإما أن يُعترفَ بجدواه وتُثمنَ انجازات النقاد عبره، وإما أن يُكشَفَ ما يعتوره من نقائص فتصحح وتقوّم، وإما أن يَثبت عجزه فُيتركَ العمل به أو الأنصار له. إن البحث في هذا الموضوع من شأنه أن يضع حدا للقلق المنهجي وارتباك الناقد في مواجهة الكم الهائل من المناهج النقدية وتفرعاتها الكثيرة، ويرسم طريق الابداع أمام الناقد الحصيف لا ليسير وفق خط منهجي لا يحيل عنه قيد أنملة، ولكن ليبدع في نقده وفق ما يتطلبه النص من جهة وما تمنحه كل المناهج من مبادئ وأدوات إجرائية من جهة أخرى وما تتيحه مقدرة الناقد من جهة ثالثة لأنه يبحث في قضية تعدد المناهج النقدية واستلام الخطاب النقدي لها ثم لجوئه إلى الفكر التكاملي. يثبت البحث أن التغير في مناهج النقد قانون طبيعي يعكس حالة صحية للفكر النقدي ،و يكشف عن كون لجوء الخطاب النقدي العربي إلى الفكر التكاملي هو ضرورة فكرية رغم العوائق الابستيمولوجية التي تحد جدواه. ثم يكشف عن ماهية هذا النقد الذي يتبناه نقاد كثر دون أن يصرحوا بذلك لاعتقادهم افتقاره لخصائص المنهج عموما إن جدوى النقد التكاملي في الخطاب النقدي العربي تظهر من خلال إبداع الناقد في اختيار أدواته وهو – وإن بدا غير ناضج – لكنه مرحلة يمكن أن يتبلور فيها الخطاب النقدي العربي بلورة قد تفتح له آفاقا لصياغة نقد عربي.

الكلمات المفتاحية : النقد ـ النقد التكاملي ـ المناهج النقدية ـ الفكر النقدي ـ الخطاب ـ النقد العربي المعاصر. التعدد المنهجي .

Abstract :

Integrative Criticism in Contemporary Arab Critical Discourse is a topic that examines the possibility of a critique which takes advantage of all the critical approaches that have devoted exclusionary thought throughout its course. This is through revealing the causes and consequences of systematic clamor, then revealing the backgrounds and manifestations of integrative thought to determine its usefulness in surrounding the literary text and its ability to achieve what the critical methods have not been able to do individually. Therefore; either its benefit is admitted and it critics' achievements are valued through it, its shortcomings are revealed, corrected and rectified, or its deficit is proved and the work with it and its support are left

The research in this subject would put an end to the methodological anxiety and confusion of the critic in the face of the huge amount of critical curricula and its many bifurcations. It charts the way of creativity in front of the prudent critic not to proceed according to a methodological line that does not transmit him an iota. But to innovate in his criticism according to what is required by the text on the one hand and all the principles and procedural tools granted by the text on the other hand and what the ability of the critic allows. This is because it examines the issue of multiple critical curricula and receives critical speech and then resort to integrative thought. The research proves that the change in the methods of criticism is a natural law that reflects the state of health of critical thought, and reveals that the use of Arab critical discourse to integrative thought is an intellectual necessity despite the epistemological obstacles that limit its usefulness. It ,then, reveals what criticism is adopted by many critics without declaring it due the the beleive of its lack of curriculum characteristics. Generally, the benefit of integrative criticism in Arab critical discourse is demonstrated by the creativity of the critic in the selection of his tools, which,although it seemed immature, is a stage in which the Arab critical discourse can take shape to open prospects for the formulation of an Arab criticism.

Key words : critic . Integrative Criticism . Arab critical discourse . critical approaches . methodological anxiety . multiple critical

Resumé

La critique intégrative dans le discours critique contemporain est un thème qui s'intéresse à l'existence d'une critique qui bénéficie de toutes les approches critiques qui consacre l'esprit d'exclusion durant son cursus à travers la détection des causes de mélange et ses conséquences puis de dévoiler les raisons de l'esprit intégratif et ses effets pour pouvoir délimiter son efficacité de cerner le texte littéraire et sa capacité de réaliser ce que les autres approches n'ont pas pu faire en étant autonomes, si bien qu'il soit reconnu et rémunéré les efforts des chercheures critiques, soit de dévoiler ses insuffisances pour les rectifier et évaluer, soit de voir sa paralysie donc d'être rejeté et oublié.

La recherche dans ce sujet peut mettre fin à l'anxiété dans le domaine de la méthodologie et la perturbation du critique pour choisir une de multiples approches critiques et leurs multiples branches ; et cela va lui permettre de s'évader dans le domaine de la créativité et ne pas rester obligé de suivre une seule approche durant tout son travail, bien qu'il crée dans sa crique selon ce que le texte demande d'une part et ce que toutes les approches fournissent des principes et des moyens procéduraux d'autre part ainsi ce que le critique peut faire parce qu'il cherche le problème de multiplicité d'approches critiques et sa réception par le discours critique et après son appel à la réflexion critique.

La recherche prouve que le changement des approches critiques est une loi naturelle qui reflète l'état de santé de l'esprit critique et révèle que le discours critique fait appel à la réflexion intégrative est une nécessité intellectuelle malgré les obstacles épistémologiques qui délimitent son efficacité. Il révèle ainsi la notion et la conception de cette critique qui est adoptée par beaucoup de critiques sans l'avouer explicitement car ils croient qu'il manque encore des caractéristiques d'une approche.

On peut dire , en général, que l'efficacité de la critique intégrative du discours critique arabe apparait à travers la créativité du critique lui-même dans le choix de ses moyens même s'elle parait qu'elle n'est pas encore mature mais dans une période dans laquelle le discours critique arabe pourrait être réformé de façon à créer de nouveaux horizons de la reformulation de la critique arabe.

Mots clés : La critique - La critique intégrative - le discours critique contemporain - les approches critiques -multiples approches critiques - l'esprit critique.